



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

Verdad y ser del poema. Lectura de *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano* desde una perspectiva ontológica

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Jesús Amador ZAVALA DÁVILA

ASESOR

Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Zavala, J. (2020). *Verdad y ser del poema. Lectura de Valses y otras falsas confesiones y Canto villano desde una perspectiva ontológica*. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Hoja de Metadatos complementarios

Código ORCID del autor	0000-0003-0204-9820
DNI o pasaporte del autor	44402597
Código ORCID del asesor	0000-0002-0021-5488
DNI o pasaporte del asesor	29468963
Grupo de investigación	"—"
Agencia financiadora	"—"
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: Perú-Lima. Av. Carlos Germán Amezaga #375. Coordenadas geográficas: 12°03'21.5"S 77°05'04.0"W -12.056011736000725, - 77.08442382596165
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2019-2020
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO
EN LITERATURA

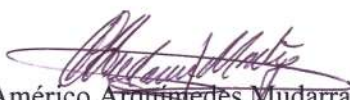
Reunido el Jurado en sesión virtual, el día viernes 25 de setiembre de 2020 a las doce horas, integrado por el Dr. Américo Arquímedes Mudarra Montoya (Presidente), Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Asesor), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Verdad y ser del poema. Lectura de Valses y otras falsas confesiones y Canto villano, desde una perspectiva ontológica** presentada por el bachiller Jesús Amador Zavala Dávila, para optar el título de Licenciado en Literatura.


Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.


Sobresaliente (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el **Título de Licenciado en Literatura** al bachiller **Jesús Amador Zavala Dávila**.

Concluido el acto académico a las 13:30 horas, firman la presente acta.


Dr. Américo Arquímedes Mudarra Montoya
Presidente
Principal D.E.


Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante
Asociado D.E.


Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Jurado Informante
Profesor contratado


Dr. Mauro Félix Mamani Macedo
Jurado Asesor
Principal D.E.

A mis padres
por su tiempo, su apoyo
su amor constante

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
 CAPÍTULO I DE LO INEXACTO ME ALIMENTO: PERSPECTIVAS Y ASEDIOS A LA OBRA DE BLANCA VARELA	
1.1 Aperturas críticas	11
1.2 Diversidad de la crítica	13
1.3 Los tópicos varelianos	17
1.3.1 El yo poético	17
1.3.2 Sobre dios y lo sagrado	19
1.3.3 El cuerpo y la materia	21
1.3.4 Pasajes y escenarios	22
1.4 Perspectiva ontológica	25
1.4.1 Una propuesta de lectura	27
 CAPÍTULO II ¿DE QUÉ PERDIDA CALRIDAD VENIMOS?: CONTEXTO SOCIOCULTURAL E INFLUENCIAS EN LA OBRA DE BLANCA VARELA	
2.1 Del lado de acá	33
2.1.1 Formación de una tradición poética	33
2.1.2 Características e influencias en la poesía del 50	38
2.1.3 Un poeta esencial: Rainer Maria Rilke	40
2.2 Del lado de allá	43
2.2.1 El resplandor de la vanguardia	43
2.2.2 Una conciencia social y artística	45
2.2.3 Un humanista solidario: Albert Camus	48

INDICE

**CAPÍTULO III INMÓVIL TRAS MI CUERPO SOY UN RÍO QUE CRECE:
LECTURA DE VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES Y CANTO
VILLANO DESDE UN ENFOQUE ONTOLÓGICO**

3.1	Parámetros del estudio	54
3.1.1	Sobre el enfoque ontológico	54
3.1.2	Sobre el enfoque retórico	60
3.2	Los poemarios Valses y otras falsas confesiones y Canto Villano	64
3.2.1	Diálogo y aperturas en Valses y otras falsas confesiones	67
3.2.2	Fundación de mundo y devenir en Canto Villano	77
CONCLUSIONES		88
BIBLIOGRAFÍA		90
ANEXOS		98

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo estudiar la poesía de Blanca Varela desde una perspectiva ontológica. Con ese fin se ha seleccionado dos poemarios de la autora: *Valses y otras falsas confesiones* como *Canto villano*. De cada poemario se analizarán cuatro poemas.

La hipótesis desde la cual se parte es encontrar el ser del poema, tal como se manifiesta desde la ontología de Martín Heidegger y Gianni Vattimo. De este último se toma el concepto de ontología del declinar para hallar el ser del poema, su lenguaje y fundación de mundo creado. El propósito es develar la verdad interna de cada poema, es decir sus propias leyes que gobiernan el texto. El estudio se enfoca en el análisis ontológico del poema, aunando la perspectiva de la retórica general textual de Stefano Arduini en lo que respecta a los aspectos del lenguaje del texto y sus principales elementos performativos.

La investigación se divide en tres capítulos. El primero aborda la recepción de la obra de Varela, se da un acercamiento a las aperturas críticas hechas desde la recepción. Luego, se verá la diversidad de propuestas y los tópicos más representativos, destacando el enfoque ontológico en la última parte. El segundo capítulo presenta el contexto social y cultural de la generación a la que perteneció Varela, así como las influencias poéticas. Los factores e influencias gravitantes se estudiarán tanto en el contexto local como internacional. En el último capítulo se propondrá un esquema de interpretación donde se destacada que el ser del poema está en la intersección entre el lenguaje del mundo creado y entre el instante donde se revela su verdad interna. Se hará énfasis en presentar la propuesta de lectura para cada poema, así como un análisis comparativo de cada poemario.

Palabras clave: Blanca Varela, ser del poema, ontología, retórica.

INTRODUCCIÓN

La poesía de Blanca Varela (Lima, 1926-2009) sigue revelándose como una de las más lúcidas, desgarradoras y actuales hoy en día. Un rápido repaso a las investigaciones hechas a su obra revela las diferentes maneras en que ha sido abordada. A pesar de ello, estas investigaciones, libros, tesis y estudios aparecidos a lo largo de la última década, no significan una saturación o agotamiento de temas. Por el contrario, este hecho revela un apogeo de los estudios literarios concernientes a la autora de *Canto villano*.

Tanto desde los estudios de género como desde nuevos puntos de vista, se puede afirmar que la obra de Varela es una de las más estudiadas en las últimas décadas dentro del panorama hispanoamericano. Esto conlleva de forma lógica a una valoración de toda su obra, tanto a su producción poética, principalmente, como a otros campos culturales donde dejó huella. Por ejemplo, su colaboración en revistas como *Las Moradas*, *Amaru* y *Caretas*, su labor de difusión y promoción cultural desde el Fondo de Cultura Económica hasta sus opiniones sobre la creación poética, y la forma de ver la sociedad y la vida, en las pocas entrevistas que concedió. Todo ello nos muestra a un personaje importante en el desarrollo de la literatura y la cultura peruana.

Lo arriba mencionado muestra una escritora de amplio registro, de personalidad y temple para decir y escribir sobre lo que pensaba, a pesar de su actitud de rehuir a los conversatorios y polémicas tan características de la generación literaria a la que perteneció. Esta forma de no participar en las actividades de su núcleo generacional no significó el dejar de compartir los mismos temas, deseos, obsesiones y vivencias que se fueron reflejando en cada uno de sus poemarios. Su originalidad dentro de su misma generación lo marca

la cronología de sus textos poéticos. Como una forma de respirar entre publicación y publicación. Otra forma de originalidad lo aporta su misma poesía en la persistente forma de ver la realidad: descarnada, sin velos, con un gesto final de ironía.

Forma de ser y de hacer dentro del concurso de lo real es lo que se encuentra constantemente en su obra. Poesía escrita desde la disciplina y la contención del decir. Más allá de la parquedad de sus versos, lo que sobresaliente es que con esa misma parquedad nos está revelando toda una realidad, una ventana (su ventana) por donde mirar afuera. No se oculta en sus palabras, tampoco se expone, sino que nos invita a conocer, a reír, a sufrir. A ser parte de la realidad sin máscaras ni paraísos artificiales. Así lo afirma Blanca Varela (2007) sobre el proceso de crear poesía "(...) no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla" (Varela, 2007, pág. 21). Aceptar todo esto no es fácil, tampoco placentero, pero es allí donde la poesía de Blanca Varela cobra toda su dimensión.

En la obra poética de Varela coexisten muchos temas, como el de la divinidad, la maternidad, y el cuerpo. La presente investigación tiene como punto de partida la pregunta por el ser del poema, la perspectiva ontológica donde convergen lenguaje y devenir. Esta perspectiva parte de los tópicos sobre lo divino en relación a la autorreflexión, el diálogo que hace la voz poética; y del tópico del cuerpo como materia sobre la cual se poetiza y tejen relaciones de conocimiento. Cada poema presenta una serie de elementos performativos como parte de su lenguaje y mundo creado, así, cada poema puede existir dentro de sus propias coordenadas y fundar su verdad, su mundo.

Se toma como base el planteamiento hecho por Heidegger (1973) en su libro *Arte y poesía* cuando en la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. Heidegger para ello utiliza los zapatos de labriego que muchas veces Van Gogh representó en su pintura. Al preguntarse qué es lo que acontece desde aquellos zapatos, Heidegger se pregunta por el ser del útil, y solo se llega a ello gracias a una nueva representación. Es decir, un nuevo espacio de enunciación. "El cuadro habló. En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos" (Heidegger, 1973, pág. 62).

Entonces, así como la verdad del ente surge de la misma obra de arte (la operación que hace Heidegger desde los zapatos de labriego pintados por Van Gogh); de forma similar se hace dicha operación con los poemas de Varela en busca de develar la verdad de la obra de arte. La hipótesis del estudio propone que en los poemarios *Valses y otras falsas confesiones* (Lima, 1972) y *Canto villano* (Lima, 1978) se puede encontrar el ser del poema tal como se manifiesta desde la ontología, como lenguaje y fundación de mundo creado. Se busca la propia referencialidad del texto, su verdad como obra de arte. Esta verdad no es otra cosa que las propias leyes internas que gobiernan el texto y que nacen desde el texto. Como menciona Heidegger “(...) la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1973, pág. 64).

Se toma como cuerpo textual estos libros, ambos editados en un espacio de tiempo cercano, para aproximarse la pregunta por el ser del poema. El análisis se centrará en analizar de forma conjunta cada poemario, sus rasgos de semejanza, así como los que crean sus particularidades. Se observará la estructura interna de los libros y sus partes estructurales. Así, de cada poemario se extraerán cuatro poemas, dos de cada sección interna.

Para comenzar con la investigación el primer capítulo será la recepción de la obra de Blanca Varela. Se explorarán los caminos recorridos por la crítica poética, su sistematización y las referencias hechas. Dicha revisión dará cuenta de las propuestas hechas en torno a la obra de Varela. No se plantea una repetición cronológica de todos los acercamientos realizados hasta el día de hoy. Sobre ello el libro compilatorio *Nadie sabe mis cosas* (Lima 2007), de Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban ya ofrece un gran panorama al respecto. También el libro *CASA. CUERPO. La poesía de Blanca Varela en el espejo* (Lima 2010) de Camilo Fernández Cozman muestra en su primer capítulo un panorama muy completo sobre la recepción de la obra de la poeta.

Se pretende realizar más bien un panorama de los tópicos y temas desde los cuales se vienen desarrollando las investigaciones. Esto permitirá rastrear mejor las líneas desde las cuales se abordan la poesía vareliana. Dentro de ello se tendrá especial interés en los postulados que tocan el tema del cuerpo, la divinidad y la creación poética. Tal como ya se explicó, dichos tópicos servirán de base para elaborar la propuesta de lectura. Con el desarrollo de estos últimos

temas esgrimidos desde las investigaciones, se construirá dicha propuesta. Teniendo en cuenta el aporte de Octavio Paz sobre poesía y poema, partimos de leer ontológicamente los poemas de Blanca Varela, tomando como base la perspectiva de Heidegger sobre el ser de la obra de arte.

En el segundo capítulo se observará el contexto sociocultural de la poeta. Debido a ello este capítulo tratará sobre la formación del entorno cultural de lo que se denomina generación del 50. Tanto las influencias en los años anteriores como estas mismas se expresaron años después, ya en pleno proceso creativo de los integrantes de dicha generación. A las contextualizaciones hechas (el libro *La generación del 50: Un mundo dividido* de Miguel Gutiérrez, es uno de los textos representativo, por ejemplo), se pretende ampliar el espectro de estudios y propuestas, como la esgrimida por Luis Rebaza Soraluz en su libro *La construcción del artista peruano contemporáneo*. También se verá el panorama de la generación del 50 dentro de sus viajes a Europa. La presencia de París, como eje y espacio de encuentro para los jóvenes intelectuales venidos de Sudamérica, será de gran importancia en lo que respecta al estudio. Así como mencionar dos personalidades que fueron determinantes para el desarrollo de una conciencia artística y social: Rainer María Rilke y Albert Camus.

En el tercer capítulo se establecerán los parámetros de estudio. Por un lado, la perspectiva ontológica que vislumbramos con Heidegger, a la cual se suma el concepto de ontología del declinar de Gianni Vattimo en *Más allá del sujeto*. De igual forma, el acercamiento a la concepción del ser de la obra de arte como diálogo y devenir gracias a otro texto de Vattimo, *Poesía y ontología*. El proceder en esta parte orienta hacia una lectura de la poesía de Varela como devenir del ser del poema y revelación de su verdad. Este devenir es un camino recorrido, un continuo donde el ser y la obra de arte asisten a una línea de crecimiento, mortalidad e historia.

Otro componente de la investigación es recurrir a la retórica general de Stefano Arduini, explícitamente a los campos figurativos con el fin de explorar el lenguaje poético. Se busca el acercamiento a los campos retóricos, no como una reunión de figuras literarias, sino más bien como universales de la expresión propios del poema. Será vital observar los elementos que componen el mundo creado del poema en relación directa con el uso de macrofiguras retóricas.

La edición que se usará para el análisis de los poemas es la titulada *Poesía reunida 1949-2000*, editada por Casa de Cuervos y Sur librería anticuaria en 2016. Cabe mencionar esta edición es la primera que se edita en nuestro país y que contiene todos los poemarios editados por nuestra poeta. Del poemario *Valses y otras falsas confesiones* se tomarán dos poemas por sección. De la primera sección titulada *Valses* se analizarán los poemas *Ejercicios* y *Encontré*. La segunda sección se titula *Falsas confesiones*, de la cual se analizarán los poemas *Es más veloz el tiempo* y *Auvers-sur-Oise*. Igualmente, del poemario *Canto villano* se estudiarán los poemas *Reja* y *Tapiès*, ambos pertenecientes a la sección *Ojos de ver*. De la segunda sección, titulada homónimamente *Canto villano*, se estudiarán los poemas *Persona* y *Media voz*. En cada análisis de los poemas se propondrá el esquema ontológico sobre el ser del poema, así como la exposición de los campos figurativos más preponderantes que subyacen en el lenguaje y mundo creado del poema.

Jesús Zavala Dávila

Lima, 15 de noviembre de 2019

CAPÍTULO I

DE LO INEXACTO ME ALIMENTO: PERSPECTIVAS Y ASEDIOS A LA OBRA DE BLANCA VARELA

Para hacer un análisis en torno a la obra de cualquier autor, es necesario revisar el corpus crítico trabajado en torno a su obra. De esta forma, al comenzar el estudio sobre Blanca Varela, se recurre a los críticos y estudiosos que, desde distintos puntos de vista, han valorado el alcance y la fuerza de su poesía. Primero, se da un acercamiento a las aperturas críticas hechas desde la recepción de la obra. Luego, se verá la diversidad de propuestas y los tópicos más representativos. Al final, se verá las perspectivas filosóficas que se han planteado y se expondrá el enfoque ontológico para el estudio.

1.1 Aperturas críticas

La figura de Octavio Paz, gran poeta y ensayista mexicano, es importante a la hora de estudiar la obra de Blanca Varela, no solo porque fue su primer prologuista, sino porque fue la persona que la introdujo en el oficio de la poesía. La poeta dice:

A través de Paz y del poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas, comprendí y aprendí que la poesía es un trabajo de todos los días, y que no la elegimos sino que nos elige, que no nos pertenece sino que le pertenecemos, que no es otra cosa que la realidad y a la vez su única y legítima puerta de escape (Varela, 2007, pág. 25).

Como si fuera un guía, Paz introduce a Varela dentro de ese nuevo mundo que significó la Europa de postguerra, fungiendo de ideólogo y cronista de un grupo. Dicho grupo estaba conformado por latinoamericanos, artistas en busca de su propio vocabulario para nombrar a la realidad. Paz (2007) creía que “Escribir era defenderse, defender la vida. La poesía era un acto de legítima

defensa” (Paz, 2007, pág. 31). Estas expresiones llevan a observar en el autor de *Piedra de sol* un interés marcado por hacer del poema un ente donde se revela la existencia de una voz, de una verdad.

De las afirmaciones de Paz en dicho prólogo, resalta lo referente al yo poético entendido como masculino y abstracto. Dicha afirmación será parte de acuerdos y desacuerdos en torno a la crítica como se verá más adelante. La última acotación importante es sobre la presencia del surrealismo en la poesía de Varela. Paz afirma que “(...) en efecto, Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una «manera» o una academia sino una estirpe espiritual” (Paz, 2007, pág. 31). Lo que destaca Paz no es la filiación a un credo poético o a una escuela, sino a otro tipo de filiación, más cercana a la camaradería y el compartir de experiencias. Para la poeta, dichas experiencias tienen su origen en su experiencia en San Marcos a la amistad con Emilio Adolfo Westphalen.

Sobre la presencia del surrealismo en Varela, uno de los investigadores que comulga con la visión de Paz es José Miguel Oviedo quien filia a la poeta dentro de una tradición de poetas hispanoamericanas como Rosario Castellanos, Claribel Alegría, Olga Orozco entre otras. Oviedo (2007) entiende que el surrealismo “(...) no busca los territorios del sueño y lo maravilloso para fugarse de la realidad, sino para penetrarla del modo más intenso y radical” (Oviedo, 2007, pág. 39). Llevado por esto, afirma que, en los cuatro primeros libros de Varela, pueden hallarse poemas donde “(...) es fácil reconocer una identidad de búsqueda, la reiteración de una demanda a la realidad inmediata que desemboca en un proceso de introspección y autoconocimiento” (Oviedo, 2007, pág. 40).

Otro investigador a mencionar en este aspecto es Roberto Paoli (2007). El investigador italiano, dejando de lado si la poeta es o no surrealista, centra su interés en poner de relieve que la poesía de Varela es hipoverbal:

En la crisis del lenguaje poético contemporáneo observamos que hay poetas que rompen los diques de contención de la verbalidad; otros que, en cambio, tratan de reducir la expansión física del discurso verbal. A esta segunda categoría pertenece por derecho la expresividad de Blanca Varela (Paoli, 2007, pág. 48).

Si bien es cierto que la revisión del surrealismo pasa por una forma de vivir y enfrentar la realidad, se verá que con el existencialismo sucederá de forma similar. Esto se ubica en el proceso vivencial de la poeta en el segundo viaje de Varela a París, donde ya no es Paz como la figura central, sino el existencialismo de Jean-Paul Sartre. Con la lectura de David Sobrevilla (2007) se está ante un cambio de registro y propuestas que, si bien parten de las anteriores críticas hechas por Oviedo y Paoli, abren un nuevo horizonte por explorar. Sobrevilla presenta su visión de la poesía vareliana más cerca del existencialismo que de cualquier otra perspectiva estética o ética:

En cuanto a la visión que subyace a la poesía vareliana no es en nuestra opinión la del surrealismo o la de su moral, sino más bien la del existencialismo de un Sartre: el sentimiento de la «derelicción», la puesta en cuestión de la trascendencia, la asunción de lo terreno y la finitud humana, el recuerdo de la miseria de la situación dada y su rechazo, la insatisfacción con lo cotidiano, la comprensión de los límites de la razón, pero simultáneamente la defensa de la lucidez. (Sobrevilla, 2007, pág. 68).

De esta forma, Sobrevilla presenta al existencialismo de Sartre como nueva guía para el estudio de la poesía vareliana. Ello está en sintonía con los anteriores investigadores ponían en relieve que en Varela hay una búsqueda de lo humano, así, Sobrevilla apuesta por el existencialismo. Una investigadora que apuesta también por el existencialismo es Ana María Gazzolo (2007). Ella menciona:

En la poesía de Varela se irán acentuando la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea, rasgos que, aunque asociados a este ámbito, invaden sin embargo toda su producción pues se hallan identificados con una manera personal de ver el mundo (Gazzolo, 2007, pág. 75).

1.2 Diversidad de la crítica

Uno de los campos de trabajo más frecuentados por la crítica en relación a Varela son los estudios hechos desde la teoría de género. Bethsabé Huamán (2007) analiza dos términos: femenina y mujeril, ambos aplicados a la poesía de Varela que Octavio Paz comenta en su prólogo. Para la investigadora, sobresale entonces un doble sistema de valores donde “Son rasgos positivos: el poeta, lo masculino, lo universal, abstracto, riguroso, trascendente; y negativos: la poeta,

lo femenino, confesional, personal, intrascendente” (Huaman, 2007, pág. 318). Encuentra diferencias con Oviedo y Paz, así como puntos de encuentro con Sobrevilla y Higgins. Otra investigadora en este ámbito es Susana Reisz (1996), donde se destaca su trabajo en su libro *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. En dicho texto las referencias que hace a la poesía de Varela sirven para ejemplificar y demostrar ciertas lecturas y propuestas (especialmente entre los capítulos 3 y 5). Partiendo de su principal hipótesis de base:

(...) escribir (y leer) como mujer es una opción política y no el producto automático de una condición genérica. Pienso que solo puede producir / una escritura «femenina» (en el sentido no trivial del término) quien tiene consistencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y «complemento» del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia (Reisz, 1996, págs. 21 - 22).

La investigadora sostiene que el lenguaje de la poeta es “(...) profundamente femenino pero que lo es de un modo desconcertante para la mayoría de los hombres (y para muchas mujeres también) por su total falta de convencionalismo” (Reisz, 1996, pág. 51). Otro aspecto que resalta la investigadora es la presencia de la música, específicamente del vals, en la obra de Varela. Afirma, partiendo de la propuesta de una poética de la “impostura” o “plagiaria”, llamándola incluso “falsaria”, que Varela es la iniciadora de este procedimiento en Hispanoamérica (Reisz, 1996, pág. 58). Estas poéticas se sustentan en la intertextualidad, en una forma de retar el orden establecido.

También, desde la perspectiva de los estudios de género, se encuentra a Rocío Silva Santisteban (2002). Si bien no en el mismo estilo y propósito que Huamán y Reisz, la investigadora muestra un interés por el tema de cuerpo (y su proceso de descomposición) y por la resignificación del vals. En lo que respecta al cuerpo, Silva Santisteban parte de la lectura del poema *Ejercicios materiales*, texto que pertenece al poemario del mismo nombre. Sobre la obra de Varela, indica lo siguiente:

(...) es una autora cuya característica principal es el riesgo y esta estrategia, en un espacio tan susceptible como el poético, puede convertir al autor en un productor de fuegos artificiales sin más fondo que la oscuridad de la nada; Varela en cambio, conecta las obsesiones de sus trabajos anteriores y de su propia trayectoria para, en cada uno de sus libros, plantear una propuesta estética diferente, radical, contradiciéndose

a su obra anterior, y por lo tanto, completándola en un audaz juego de antítesis (Silva Santisteban, 2002, pág. 27).

Como se observa, lo que maravilla y atrae a la investigadora sanmarquina son las propuestas diferentes que hace la poeta en cada libro suyo, proceso que lo juzga como de un audaz juego de antítesis. Esta misma figura literaria es de uso extensivo e intensivo en muchos de los poemas de Varela. Retomando la perspectiva del cuerpo como espacio donde se vinculan muerte y vida, materia y putrefacción, así como dentro y fuera, tal como en los versos de la poeta. La perspectiva del feminismo aparece cuando:

(...) la relación entre cuerpo femenino y muerte es muchísimo más compleja dentro del aparato ideológico y simbólico de la cultura. Como lo señalará Freud, la mujer es atractiva en la medida en que el ideal de la muerte esté en ella, es decir, en la medida en que su cuerpo —que da vida— suscite el recuerdo de la muerte que conlleva amar y vivir (Silva Santisteban, 2002, pág. 38).

Sobre el vals, Rocío Silva Santisteban (2007) hace una lectura que lo relaciona con lo tradicional en contraste con la búsqueda de una modernidad “verdadera”, no con máscaras e impuesta por un sistema de valores (el vals criollo), que solapa las diferencias y los abusos bajo supuestas ideas de igual. De esta forma, “la modernidad exigiría la autenticidad, la honestidad entre la praxis y las ideas, más que las ideas, entre la praxis y las palabras” (Silva Santisteban, 2002, pág. 399). De esta forma, la forma de asumir la tan ansiada modernidad, siempre postergada, se ejemplifica de una forma en el largo poema *Valses*.

Como se observa, las vías de estudio de Silva Santisteban están en diferentes niveles. Por un lado, estudia el cuerpo y su relación con la muerte y, por otro, el tema de la modernidad desde una nueva lectura de los valeses, y todo mediante los versos de Varela. Esta lectura intertextual nos lleva a otros registros de la crítica, por ejemplo, a Modesta Suárez (2003). Quien plantea que la poeta “(...) nos invita a la lectura de un itinerario poético complejo, con pautas de increíble exigencia para sí misma y lucidez sobre el ser humano” (Suárez, 2003, pág. 12). Hay que destacar que, en la lectura que realiza Suárez, no solo se enfrenta a los poemas, sino que también lo hace frente a la pintura. A raíz de este espectro, la investigadora menciona:

(...) lo pictórico, el espacio pictórico, contribuye a –¿modifica?– la manera de escribir el poema, de crear su espacio-poético- y tal vez su manera de ser leído. Apuesto, en cierto sentido, por la constitución de una memoria visual –¿una memoria pictórica?– que acompañe el largo proceso de escritura y establece pautas a partir de las que se construye el espacio del poema (Suárez, 2003, pág. 15).

En sus análisis de los poemas señala que “Cuanto más avanzamos por la prosa descriptiva, más se asemeja ésta a la descripción de un paisaje pintado (...)” (Suárez, 2003, pág. 45). Resulta patente que es en los poemas en prosa donde se pueden hallar las mejores descripciones de pinturas, especialmente si estas son figurativas (como lo es el cuadro al que se refiere el poema *Madonna*).

Este carácter heterogéneo de los materiales con los que se hace poesía y que plantean aspectos de raigambre cultural y de formación de una identidad permite ver la propuesta de Luis Rebaza Soraluz (2007). El investigador plantea una identidad cultural múltiple, que se origina en el encuentro o intersección de dos figuras: Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas. Este contacto entre mundo occidental (europeo no hispano principalmente) y entre mundo andino dan como resultado una nueva perspectiva para reformular la identidad nacional. De esta forma, se crea un nuevo “sentido artístico”, tal como dice Rebaza, en base a “(...) dos «rutas» artístico-culturales peruanas: una que va de los Andes a Europa (Arguedas) y otra que viene en sentido contrario (Westphalen)” (Rebaza Soraluz, *El artista contemporáneo y el "drama" de la disposición poético-plástico del espacio peruano: Sebastian Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson*, 2007, pág. 185).

A Rebaza le interesa el análisis de la poesía de Varela, en cuanto esta cree o disponga escenarios donde se perciba o intuya la presencia simultánea de los mundos precolombino y peruano contemporáneo. En relación a las dos figuras que Rebaza sitúa como la base de un nuevo imaginario artístico-cultural, ya la poeta los había mencionado como los personajes que serán trascendentes en su formación dentro del grupo de artistas y escritores que frecuentaba. En lo que se refiere al análisis de la obra de Varela, Rebaza parte de identificar elementos como “tumbas”, “ruinas”, “piedras”, “luz”, “aire”, entre otros en la poesía de la autora. Este proceso lo lleva a analizar textos como *Mediodía*, *Palabras para un canto*, etc. Es en esos textos donde tiene un interés especial por resaltar los aspectos arquitectónicos (construcciones, templos, edificios) que

se hallan presentes en los poemas, así como el tiempo (pasado-presente-futuro) desde el cual habla o se manifiesta el yo lírico. En relación al poema *Máscara de algún dios*, indica lo siguiente:

El «aquí», que en otros poemas se presenta desgajado en pasado (donde los «restos» precolombinos forman totalidades), presente y futuro, es en este texto un lugar donde pasado y presente son simultáneos coexistiendo en espacios separados por una partición arquitectónica. Frente al hablante se ubica, haciéndose contiguo al espacio y tiempo de la enunciación, el lugar que corresponde al «aquí» del pasado (Rebaza Soraluz, El artista contemporáneo y el "drama" de la disposición poético-plástico del espacio peruano: Sebastian Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson, 2007, pág. 195)

1.3 Los tópicos varelianos

1.3.1 El yo poético

En este apartado la crítica ha suscitado diversas premisas e interpretaciones, tanto complementarias como divergentes. El interés pasa por dilucidar cómo se manifiesta la voz poética dentro de los poemas. En primer lugar, se tiene el aporte de Octavio Paz, cuando nos dice que la voz poética es claramente masculina. Una poesía en solitario, secreta, tímida y natural. Se considera que, al utilizar los calificativos de secreta y tímida, está haciendo referencia a la propia personalidad de la poeta. En cuanto a natural, que vendría a ser uno de los más acertados juicios hechos sobre la poesía de Varela, se refiere a la misma voz poética.

Tomando como referencia a Paz, Bethsabé Huamán reconoce que la lectura del poeta mexicano pasa por ver que las características de lo masculino (fuerza expresiva) son positivas, mientras que lo femenino (tono intimista) supone una debilidad, este breve puente nos abre el camino para indagar en las diferentes formas que aborda Varela el yo poético, en especial en su primer poemario. Una primera aproximación es la que hace Yolanda Westphalen (2007). La investigadora indica que la poeta manipula el sujeto de la enunciación, de suerte que se apropia del yo masculino. En este sentido:

(...) parece que la voz poética estuviera planteando discursivamente, que posee tanto rasgos que han sido atribuidos como masculinos en la lógica

binaria de la cultura occidental, como aquellos que han sido estereotipados como femeninos. No se trata, en este caso, de una mimetización en la voz masculina, sino de un reconocimiento de la naturaleza metafísica y engañosa, de las eternas oposiciones binarias entre masculino y femenino, en los términos en que han sido semantizados en la cultura patriarcal occidental (Westphalen, 2007, pág. 386).

Westphalen no cree que Varela esté utilizando alguna estrategia mimética. Por el contrario, cree que la poeta está en todas sus facultades y con la capacidad de utilizar los códigos culturales con que han sido contruidos los conceptos de masculino y femenino. Es a partir de este reconocimiento de la naturaleza (metafísica) binaria que la poeta logra construir su propia voz. Esta es una voz que no necesita esconderse tras la máscara de lo masculino o tras la estrategia del débil “(...) sino de una osada y desafiante propuesta de descentramiento de los cánones y de reescritura y resemantización de los términos de masculinidad y feminidad; viendo que el uno está contenido en el otro” (Westphalen, 2007, pág. 387).

La perspectiva de Yolanda Westphalen, sobre el reconocimiento de las dualidades y el descentramiento de los cánones, muestra que el yo poético se diversifica. Bajo esta luz, Olga Muñoz Carrasco (2007) plantea que en *Ese puerto existe* hay una multiplicidad de voces. Es decir, el yo poético no es de una sola pieza, sino que se desdobra y se nos representa con otras vestiduras. Afirma que “un primer desdoblamiento se manifiesta cuando la oímos calificarse en masculino” (Muñoz Carrasco, 2007, pág. 63). Si bien, poco después, se mostrará una voz femenina (se debe de tener presente el poema *Fuente*), luego, hacia el final “pululan en los textos ciertos personajes poéticos que establecen una relación oblicua con la escritora” (Muñoz Carrasco, 2007, pág. 63). Se tiene entonces que la formación del yo lírico vareliano “contribuye igualmente la presencia de un interlocutor poético que, como era de esperar, no remite a un tú fijo e invariable ni siquiera en el ámbito del texto” (Muñoz Carrasco, 2007, pág. 64).

A lo anteriormente expuesto, se agrega la presencia de la memoria como recipiente, en donde el yo poético pueda descansar de sus recorridos y “transformaciones”, a pesar de esta persistencia de la memoria como tabla de salvación para el yo poético “No puede hablarse del yo poético de Varela sin

aludir a las pérdidas que lo forman, una identidad verbal repleta de huecos, como la estructura básica de un edificio” (Muñoz Carrasco, 2007, pág. 68). Como se observa, para la investigadora lo que primará en los poemas de Varela es un juego entre memoria, ausencias, formas y personajes que en conjunto forman la voz poética verdadera. Poemas como *El observador*, *El capitán*, *Primer baile* entre otros darán prueba de ello, formando así lo que la investigadora denomina “personajes líricos.” Los planteamientos de Muñoz son acertados en cuanto presenta al yo poético capaz de desplegarse en diversas formas y representaciones, no solo desde una instancia masculina ligada o no a lo universal, sino también desde la voz femenina, diferente, crítica, no como puerto donde llegar sino como puerto desde el cual partir. Es una ida y vuelta, según Grecia Cáceres (2002):

En la poesía de Blanca Varela, el “yo” del sujeto, tanto como el lenguaje se revelan entonces como instituciones frágiles, sustentadas en conversaciones que se pueden poner en duda. En un movimiento de ida y vuelta, la palabra dice y se desmiente y al mismo tiempo solo logra decir desmintiéndose (Cáceres, 2002, pág. 60).

1.3.2 Sobre dios y lo sagrado

Uno de los puntos de partida, al abordar el tema, es tratarlo desde el concepto de la desmitificación. Sobre este concepto aplicado a la obra de Varela, Camilo Fernández Cozman (2010) indica al respecto:

Pensamos que en la poesía varealiana se produce una profunda desmitificación de ciertas imágenes acuñadas en un repertorio institucionalizado, por ejemplo, la idea de que un dios masculino garantiza el progreso indiscutible de una sociedad y lleva a esta del atraso a la civilización; o la noción de que la rosa se asocia siempre con un ideal inobjetable de belleza (Fernández, 2010, pág. 122).

Si bien Fernández dice esto en relación al poemario *Valses y otras falsas confesiones*, se considera que dicha apreciación bien vale para toda la obra poética. Sobre todo, cuando se enfrente uno a un libro que desde el título plantea una confrontación con lo religioso. Con ello, se hace referencia al quinto poemario de Varela, *Ejercicios materiales*. Así lo demuestra Eduardo Chirinos (2007), cuando hace una lectura comparada con los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. Se asiste así a “un correlato inverso de los *Ejercicios*

ignacianos” (Chirinos, 2007, pág. 205). En estos ejercicios ignacianos, se exhortaba al hombre a vencerse a sí mismo, a imponer su voluntad sobre el pecado. En cambio, la poeta plantea en su poema una estrategia para convertir de interior en exterior, tal como lo anuncian los primeros versos: *convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo*, para luego asistir a versos con un carácter sacrílego: *santa molleja / santa / vaciada / redimida letrina*.

Chirinos plantea que en el poema de Varela se construye una antítesis, donde lo que construye la poeta es la imagen de un dios-verdugo, autor de nosotros mismos. Extrae así sendas conclusiones en donde:

(...) al ser nuestro creador, dios es percibido como una suerte de madre-Lamia atormentada y cruel que no se resigna a la pérdida y se solaza llevándonos a capricho en su mano [y que] estamos fatalmente incluidos en una cadena que nos define como materia creada, pero que también como creadores de materia (Chirinos, 2007, pág. 217).

En este punto, se considera pertinente recoger la opinión de la poeta sobre el tema, así como a la presencia del misticismo, característica que resalta en lo que respeta al poemario *Ejercicios materiales*. En el diálogo con Roland Forgues (1991), Varela revela que su rebeldía fue primero contra Dios “Fui una niña mística. De chiquita dialogaba con Dios. Y de pronto a los doce años dejé de ir a misa, dejé de comulgar, y luego dejé de creer” (pág. 87). La poeta, ya en sus primeros años, presentía la relación con lo divino de una forma muy particular. En palabras de Adolfo Castañón (1996), la poeta “(...) se asume y manifiesta como practicante de un misticismo ateo fundado en el oficio desnudo de una palabra desnuda (...)” (Castañón, 1996, pág. 36). Al seguir las coordenadas trazadas hasta el momento, se observa que el tema de dios y lo sagrado es de uso recurrente en la poesía vareliana. Se percibe que está estrechamente ligado a la religión, católica en este caso, pero también de una subversión. La investigadora Ina Salazar (2002) al respecto dice:

La poesía de Varela mima la plegaria, juega con los dogmas, señala la manera cómo la religión ha perdido su valor sagrado, cómo se ha vuelto pura sujeción ideológica y, sobre todo, cómo contamina una lengua que parece plagada de innumerables muletillas que dicen solapadamente la magnitud de ese poder. Usa esta lengua tan católica para desviarla de su camino (Salazar, 2002, pág. 24).

Se asiste entonces a un juego del lenguaje, pero también a una seria y desencantada visión de dios y lo sagrado. Se presenta entonces la figura de la ausencia y, más propiamente, la muerte de dios. Es a partir de esta dicotomía entre dios y el hombre como opuestos, en un mismo plano de la poesía, que Violeta Barrientos (2002) indica:

Dios ha muerto. La obra de Varela revela la enfermedad contemporánea, el sinsentido del mundo, el absurdo de la existencia del hombre (...) Si de la enfermedad se puede obtener la cura, la historia occidental debe construirse sobre la muerte de Dios y sobre la crisis de los fundamentos metafísicos e ilusiones teleológicas (Barrientos, 2002, pág. 53).

Para la investigadora, la poesía de Varela es fiel reflejo del mundo contemporáneo. Llegas así el pensamiento existencialista a partir del concepto de náusea, plantea una relación estrecha entre lo humano y lo material.

1.3.3 El cuerpo y la materia

El tema de dios se relaciona estrechamente con la presencia del cuerpo y lo material. En otro texto, Violeta Barrientos (2007) indica que, para Varela “el destino finito y ridículamente pequeño del hombre, adquiere una dimensión dramática y valerosa, ya que es al mismo tiempo la resistencia a una condición y circunstancia que han sido asignadas sin pedir las” (Barrientos, 2007, pág. 225).

Rocío Silva Santisteban (2002) agrega: “Los temas de la poesía de Blanca Varela también plantean la relación entre conocimiento y cuerpo como una búsqueda insaciable: el yo poético se interna en el mapa de las cicatrices para buscar una ruta” (pág. 42). Este es un conocimiento que no se detiene en lo convencional o predeterminado, sino que va más allá, buscando su propio lenguaje. El cuerpo es entonces como un ente que emerge de un lineamiento para representarse a sí mismo, más allá de un maniqueísmo. En otro estudio, Silva Santisteban (1997) sostiene que “(...) el cuerpo no es solo el signo de un mal o un buen uso, sino sobre todo el signo donde nace la conciencia del YO y del OTRO.” (Silva Santisteban, 1997, pág. 42). Así mismo, partiendo desde Heidegger, acusa la necesidad de que el cuerpo tiene para encarnarse y ser existencia “porque el espacio es condición para que se realicen las posibilidades de la existencia” (Silva Santisteban, 1997, pág. 46).

Bajo este punto de vista, se aprecia la maternidad. Cynthia Vich (2007) observa el tema desde lo biológico, pero también desde un diálogo que se asemeja mucho a la praxis de la creación poética. En ambos casos, el nacimiento, o mejor dicho parto, ocurre en medio del dolor, siendo este proceso una forma de expresarse del lenguaje vareliano. De esta forma, y a partir de la lectura del poema *Casa de cuervos*, se puede recordar brevemente unos versos para ver la relación que se establece entre madre e hijo.

Un aspecto final dentro del tema del cuerpo es como se puede relacionar con otros cuerpos no humanos, siempre con la perspectiva de la mortandad, el deterioro y el conocimiento, aquel bestiario tan personal (conformado por perros, terneras, monos, loros, etc.) y revelador que posee Varela dentro de sus poemas. Esta relación la pone de manifiesto Jean Franco (2007) cuando advierte, a partir de Felix Guattari, que los conceptos “devenir-animal” y “devenir-mujer” son idóneos para revisar algunos poemas de Varela (Jean Franco, 2007, pág. 234), buscando la presencia de un acuerdo con los animales (acuerdo inhumano). Estos animales (principalmente el perro) que pueblan los paisajes de la poeta nos sirven de puente para nuestro siguiente apartado.

1.3.4. Paisajes y escenarios

El paisaje en la obra de Varela, que conlleva recuerdos de adolescencia y juventud de sus primeros poemarios, contienen también su propia fauna. De la misma forma pasa con la ciudad, en donde asistimos a una serie de recorridos, de tránsitos, que nos llevan de un recuerdo a otro. En el texto *Antes de escribir estas líneas*, la poeta menciona a Arguedas como el responsable de que su poesía tenga el paisaje que tenga. Algo así, indica, como la sangre o las raíces que habitan en sus poemas. Teniendo en cuenta esta afirmación, el punto de partida por el cual la crítica aborda el tema de los paisajes o escenarios representados, pasa por el poema *Puerto Supe*. En dicho poema, afirma James Higgins (1993) que se detecta una serie de sensaciones y emociones ligadas con las experiencias, tanto de la infancia como de la adolescencia. Este es un espacio que “(...) representa la costa peruana donde están sus raíces y con la

cual se siente emocionalmente identificada; pero al mismo tiempo es una metáfora de su insatisfacción con la vida (...)” (Higgins, Hitos de la poesía peruana, 1993, pág. 136).

El investigador es uno de los que resalta la importancia del espacio de la costa en la poesía de Varela. A la vez, establece el contraste con el espacio de la ciudad y el pasado como eje en ambos casos. En la misma línea, de estudiar el paisaje natural, la costa y el pasado, el poema *Palabras para un canto*, perteneciente al poemario *Luz de día*, es uno de los más representativos sobre lo dicho. La investigadora Eliana Ortega (2007) sostiene que se está frente a palabras mixtas y que este es un canto mestizo, término que toma de Gabriela Mistral cuando la poeta chilena hace un juicio sobre cierta poesía peruana, reconociendo un aire de fatiga, de inmensidad.

La lectura de la investigadora se basa en demostrar cuán importante es el pasado (es importante señalar que se citan los nombres de Paracas, Ancón y Chavín de Huantar) para formular un canto, una certeza. Por ello, la investigadora sostiene que “Varela nos señala la dirección a seguir: entrar en el pasado desconocido que solo nos incita a preguntar, despertando con la palabra a una incógnita mayor: «¿De qué pérdida claridad venimos?»” (Ortega, 2007, pág. 382) Esta búsqueda del origen, en clave de pregunta, dirige hacia un horizonte que todavía no está dicho. Es decir, faltan las palabras apropiadas para nombrarlo.

Otra investigadora que observa la importancia del paisaje es Modesta Suarez (2003). Ella afirma que, en poemas donde se remite a civilizaciones antiguas, “hay una ósmosis entre piedra, paisaje y los que ahí vivieron” (pág. 137). Es una representación en donde convergen los elementos naturales y las reminiscencias de un pasado remoto, que no es pasado en realidad, sino parte de un presente. Suarez sostiene que no se está ante una mera transformación o mimesis. El proceso va más allá de la encarnación o corporeización de elementos (paisajes y cosas), “sino que el reino animal ve sus fronteras extenderse hasta trastornar el fundamento de la identidad humana” (Suárez, 2003, pág. 138). Refiere que las acciones de los animales pueden estar muy relacionadas con las del humano, al punto de no hacer posible una distinción. Ejemplo de ello es el poema *Auvers-sur-Oise* y los versos *Sé el gusanito*

transparente, enroscado, insignificante. O cuando se refiere a ese mismo ente como *Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de la muerte y de la vida.*

Se ha mencionado la importancia que adquiere la nómina de animales en los poemas de Varela. Hay uno de ellos que tiene una importancia especial. Se hace referencia al perro. Animal que aparece en varios poemas y que también aparece en el cuadro elegido para ser portada del libro *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. Esta relación especial con este animal no es gratuita. Recordemos que en un par de entrevistas la poeta refiere la anécdota, la forma y el sentimiento en particular que le causó dicho encuentro. En la conversación con Edgar O'Hara, recuerda la anécdota, además de relacionarla con la presencia de otros animales en sus poemas:

“- Esa anécdota con el perro, ¿la recuerdas?

-Sí, sí...Eso fue una cosa muy particular...Yo creo que volvía de Estados Unidos...El retorno al Perú –cada vez que he estado fuera- siempre me produce una especie de inmensa depresión. Porque encuentro, bueno, las cosas que sabemos que existen pero que no vemos cuando estamos aquí. Vivimos cada uno dentro de un túnel que mira más o menos a sus cosas; y es la pobreza, la aridez, el abandono. Entonces un día caminando por la calle, así, crucé la esquina y había un animal, un perro, no recuerdo si era uno de esos perros chuscos, amarillo, verde...Lo cierto es que el perro me miró, ese perro me miró...Yo sentí una cosa terrible, algo que se me quebraba interiormente, tremendo. Sentí toda la compasión del género humano concentrada. Es decir, me pareció que era una mirada con toda la dignidad de un animal, que es el hombre también para mí, no sé...Yo creo que ahí entró el perro en mi vida y a mi poesía. Ya te había contado esto en algún momento. ¿Te lo conté igual?

-Claro, exacto...

-Y hasta creo que me acuerdo dónde fue...Caminando por la avenida Wilson, me parece que por ahí, por el colegio La Recoleta...Hace tanto tiempo...” (O'Hara, 1998, pág. 105).

El perro es uno de los más representativos de la fauna urbana, muy relacionado con las calles, lo marginal, lo desvalido. Dichas características tal vez se pueden hacer extensivas cuando se trabaja la presencia de lo urbano en los poemas. Son sentimientos y reflexiones que abren el camino de la ciudad o, mejor dicho, las calles. El poema *Valses* es uno de los citados cuando se toca el tema de la ciudad. En este caso, se observa una convergencia de dos espacios disímiles al principio: Nueva York y Lima.

La investigadora Olga Muñoz (2007) observa que en el extenso poema se dan lugar sentimientos encontrados por el lado de Lima. “La ciudad peruana se convierte en un lugar amado pero a la vez odiosamente real, sin alusiones blandas que difuminen su horrible condición (...). Nueva York, en cambio, parece observarse a través de una lente onírica” (pág. 128). También, sostiene que en ambos casos es el recuerdo lo que permite hilvanar las costuras entre ambos espacios. Sin embargo, es en Lima en donde encuentra un mayor lirismo (cabe recordar que las partes concernientes a Nueva York están escritas en prosa), de encuentros y desencuentros. Acusa que este desencuentro que se exhibe es gracias a la influencia generalizada que tuvo el texto de Sebastián Salazar Bondy *Lima la horrible* dentro de los escritores de los años cincuenta. De esta forma, la poesía de Varela se encontraría también bajo dicha influencia.

1.4 Perspectiva ontológica

Dentro de los estudios literarios peruanos, existe una vertiente que ha trabajado desde la perspectiva ontológica. Por lo general, en estos estudios, se tiende a relacionar la investigación de corte ontológico con lo concerniente al cuerpo desde un punto de vista fisiológico, constitutivo e incluso cognitivo. En los apartados anteriores, se ha observado los diferentes asedios sobre el tema. Principalmente, se ha observado a aquellos que veían el tema del yo poético en cuanto a sujeto masculino, los que desarrollaban la relación de la materia con lo divino y los estudios que incidían en la maternidad como una dimensión diferente. En síntesis, generalmente los estudios literarios centran su interés en el cuerpo como un espacio donde se posibilita un nuevo conocimiento.

La investigación que realiza Camilo Fernández (2009) en su libro *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* es un ejemplo de ello. En ella, pone de manifiesto la importancia que tiene el cuerpo como escenario de cambios, a la vez que relaciona esto con la idea de modernidad. Otro estudio de orientación ontológica es el de Américo Ferrari (1971) en su tesis *Ontología y poesía de César Vallejo*, en donde parte del tono existencial en la poesía

vallejiana, que, de alguna forma, deviene en una poesía metafísica, a la vez que una poesía del conocimiento.

En lo que respecta a la investigación, dentro de los estudios varelianos, estos trabajos centran su interés en lo relativo al cuerpo, la corporeidad y la materia, trabajos que de una u otra forma se han expuesto a lo largo de este capítulo. La tesis de Ethel Barja Cuyutupa, para optar el grado de licenciada en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú, *Escribir en tiempos de penuria: Corporeidad y alteridad en Ejercicios materiales (1978-1993) de Blanca Varela* propone una lectura desde la perspectiva de Martin Heidegger. El filósofo alemán denominó “tiempos de penuria” a la época determinada por la muerte de Dios. Es claro que la investigadora apuesta por lo planteado en textos como *Y para qué poetas*, además de toda la construcción filosófica de Heidegger aunado a las propuestas del filósofo italiano Gianni Vattimo. De esta forma, su planteamiento asevera:

(...) que la producción de este poemario puede ser concebida como una escritura en «tiempos de penuria», ya que en ella observamos algunas manifestaciones de la muerte de Dios. Ante la pérdida de fuerza de los valores absolutos, la poeta asume una nueva dimensión del acontecer que deslegitima el imperio de lo suprasensible y reivindica al sujeto en situación consciente de su corporalidad y finitud (Barja, 2011, pág. 8).

El tema de Dios es ya reiterativo en los estudios varelianos tal como lo hemos visto. Sin embargo, Barja opta por plantear el problema desde otra perspectiva, más cercana a la filosofía y la ontología de Heidegger. Basándose en que Varela, ante la pérdida de valores absolutos, busca nuevos significados, la estrategia planteada pasaría por la deslegitimación y la resignificación de ciertos elementos pertinentes a un sujeto consciente de su lugar en la realidad. Hasta cierto punto, se está frente a una visión de desarraigo, cierta orfandad vallejiana o soledad cósmica arguediana, para poner en contexto. De suerte, siempre se percibe un grado de imprecación o un ajuste de cuentas.

Barja plantea que el yo poético reconoce una ruptura de las relaciones jerárquicas con Dios, tras lo cual se abre la vía de la exploración de una nueva realidad. Es en esta búsqueda que hace su aparición la “nausea existencial”. Así, llega a entablar el diálogo con aquella corriente o presencia que identificó David Sobrevilla: el existencialismo. Refuerza de esta forma la búsqueda del yo poético

en una realidad que se va construyendo conforme avanza la voz. Para Barja, lo que busca el yo poético es un conocimiento y, para ello, la presencia del cuerpo es importante. Entonces, el aprendizaje es imposible sin lo corporal.

La investigadora afirma que “Superar dicha incapacidad de situarse en uno mismo depende de asumir el propio cuerpo como cuerpo vivido” (Barja, 2011, pág. 50). Al final de su trabajo, plantea que “Blanca Varela comprende su poetizar como la exploración en el túnel de la realidad, cuyo objeto es confrontar fantasmas y domesticarlos” (Barja, 2011, pág. 70). Esto coincide con los demás investigadores al destacar ese rasgo de Varela, en donde lo que pareciera una forma de escapismo es en realidad una confrontación con el día a día.

1.4.1 Una Propuesta de lectura

Para tener un panorama inicial sobre el poema y la poesía como espacios de transformación y conocimientos, es pertinente observar la propuesta de Octavio Paz (1998). Para el poeta y ensayista mexicano la poesía es “(...) salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo (...). La poesía revela este mundo; crea otro” (Paz, 1998, pág. 13). Se rescata esta apertura en donde la poesía es entendida como fuente de cambios consustanciales a la realidad, al mundo, al punto de ser la operación por la cual se crea un nuevo mundo. Esta esencia de creación de mundos es la que nos lleva hacia la concepción del poema como el constructo sobre el cual se expresa la poesía. Se está de acuerdo en la afirmación de Paz sobre el poema como “(...) un lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (Paz, 1998, pág. 14).

La esencia del poema, el ser del poema, radica en esa capacidad de la poesía en cambiar el orden de las cosas hasta el punto de ser en sí mismo un nuevo mundo, una fundación de relaciones, que lleva hacia un umbral no conocido hasta el momento del encuentro con el poema “El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad” (Paz, 1998, pág. 39). Es bajo el encuentro con la comunidad en donde se asiste a la apertura e iluminación de un mundo, de la verdad del poema.

Por ello, es necesario no perder de vista que la poesía se expresa con el poema y que su ser radica dentro de su lenguaje, su devenir. En este punto, es importante retomar a Heidegger (1973) pues tanto el ser de la obra de arte, su puesta en verdad y el mundo que porta están ligados a la percepción de la creación poética, a la poiesis propiamente dicha.

Son conocidos los dos textos que el filósofo alemán dedicó en lo concerniente al arte y la poesía. Uno, *El origen de la obra de arte*, y, el otro, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, tienen un común: la búsqueda por la esencia de la cosa. También, en ambos textos se da a entender que la creación artística es un modo de acontecer la verdad. Al unir la obra de arte con la noción de verdad, da a entender que la obra de arte es por definición lo verdadero.

Por ello, ya en su estudio sobre la obra de arte, Heidegger (1973) llega a plantear este tipo de relación “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro” (Heidegger, 1973, pág. 37). Ahora, volviendo a la relación de verdad y arte, el filósofo alemán lo explica desde el estado de no ocultación del ente que ocurre en la obra de arte. De esta forma, expone lo que para él significaría una diferencia entre la verdad, que corresponde a la obra de arte con el término que se usa normalmente “Nosotros decimos ‘verdad’ y no pensamos mucho al decir esta palabra. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 1973, pág. 63). Esta relación obra de arte → verdad no es la única que hay que tener en cuenta. Cuando Heidegger enuncia que ser obra significa establecer un mundo, está introduciendo en otro estado de reflexión sobre la obra de arte. Un estado complementario devendrá en el establecimiento de un mundo desde la obra de arte misma. Es decir, es un ámbito que rodea la obra de arte, creado por sus propias correspondencias.

Con estas líneas trazadas, el filósofo alemán se introduce en un ámbito de relaciones y correspondencias. Heidegger aclara que la correcta contemplación se traza desde y por la obra misma. Esta contemplación lleva a que el deslumbramiento y ocultación del ente acontezca en el poetizar. He aquí el primer puente que se tiende hacia su estudio sobre la poesía misma. Parte entonces de la consideración que la poesía no es ningún imaginar fantasioso, ni anarquista. En cambio:

Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía (Heidegger, 1973, pág. 111).

La poesía hace la función de canal, de un medio para un fin mayor. Fija las cualidades para el descubrimiento del ente. Conduce un descubrimiento que lleve a la realización primordial de la obra del arte. Es decir, lleva a la verdad. En este sentido, tiene concordancia que se examine el trabajo de Heidegger en relación a la poesía, básicamente lo que hace en su estudio sobre Hölderlin.

Cuando Heidegger (1973) aborda el tema de la esencia de la poesía, lo hace basado íntegramente en Hölderlin que “está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía” (pág. 128). Por ello, recurre a dicho poeta. Se guía, así, por medio de cinco palabras-guías, donde Heidegger introduce como tema el quehacer poético, la propia escritura poética como eje de su reflexión. Por este motivo, se anticipa y coloca en el centro de la discusión el lenguaje y lo que se proyecta desde él. Por ello, es necesario saber qué acontece en el habla. Así, se introduce la dimensión del diálogo “Somos un diálogo quiere decir que podemos oírnos mutuamente.” (Heidegger, 1973, pág. 134). Esto quiere decir que el ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el *diálogo*. Para Heidegger, el ser humano es un diálogo desde el tiempo que el tiempo es, desde nuestra propia historia.

Por ello, es que, a partir de este sentido histórico, son los poetas quienes se revelan como fundamentales. Son ellos los que instauran una permanencia gracias a la palabra, al nombrar las cosas, incluso a los dioses, según Heidegger. Llega así hasta los límites de su análisis, donde la instauración de lo permanente, de lo que se hace y dice, es posible por la poesía. Confiere así la poesía como fundamento que soporta la historia, haciendo que nuestra propia existencia sea poética (Heidegger, 1973, pág. 139).

Para Heidegger, se puede acceder, de esta forma, a la síntesis que hace al final del recorrido. En cuanto a la poesía, su espacio de acción y, a la vez, su esencia es el lenguaje. La poesía instaura el nombrar las cosas. De esta forma, hace posible el lenguaje mismo. Gonzalo Portocarrero (2007) también lo observa de esta forma:

Las ideas de Heidegger son ciertamente interesantes. El poeta es el innovador pues (re)crea los sentidos desde su lugar de enunciación que es el 'entre'; es decir, habla desde la posibilidad o libertad, desde lo humano, tratando de descifrar los signos de los tiempos, aperturando [sic] la cosificación que tiende a engullir el ser (párr. 17).

La innovación del lenguaje y su capacidad para nombrar provienen de la poesía, del poetizar y de la figura del poeta. Así, el lenguaje y el diálogo son en cuanto la poesía es para el poeta y el pueblo. Se establecen así relaciones intrínsecas que existen y se renuevan, pues cada momento en el tiempo es diferente. Tanto en *Valses y otras falsas confesiones* como en *Canto villano*, se articulan desde la fundación de un lenguaje que tiene como centro el diálogo, la interpelación, la duda que funda su propio mundo creado, ya sea el diálogo con uno mismo (también el desdoblamiento de la voz poética) o el diálogo con los elementos que constituyen el mundo creado del poema.



Luego de haber realizado una revisión sistematizada sobre los estudios críticos en relación a la obra de Blanca Varela, se parte por las primeras lecturas, así como por los análisis, que han suscitado mayor interés a la vez que mayor crítica y controversia. En este sentido, la figura de Octavio Paz es una referencia inmediata, tanto por su lectura sobre el yo poético en los poemas como por la influencia de la experiencia surrealista. Observa, además, que en la poesía de Varela la importancia de un pensamiento estético no empaña su propia voz. Lo mismo ocurre con David Sobrevilla y su aporte sobre la presencia del pensamiento existencialista, que trasciende a otras influencias filosóficas.

Se observa, de la misma forma, que los estudios de género, desde las lecturas sobre el yo poético, el tema del cuerpo y la crítica social al papel de mujer, son una fuente activa y constante cuando se estudia la obra de la poeta. Tanto Bethsabé Huamán como Susana Reisz son dos investigadoras que trabajan dentro de estas coordenadas, junto con Rocío Silva Santisteban, quien no solo ha trabajado desde la óptica de los estudios de género, tal como lo demuestra en varios sus artículos.

Queda demostrado que la presencia de la plástica también es importante. Modesta Suarez es representante de ello. Se está pues ante un abanico de

lecturas que encuentran eco no solo en una intertextualidad literaria, sino plástica y estética por extensión. Este panorama es sistematizado por Camilo Fernández Cozman gracias a un trabajo de ordenar en tres periodos todas estas lecturas. Propone al final una posible agenda por trabajar en torno a la obra de Varela.

En cuanto al tercer apartado del primer capítulo, se evidencia un abanico de temas y tópicos que son la fuente de la mayoría de los trabajos académicos. Esto demuestra también cómo, desde un tema, por ejemplo, el tema del cuerpo y lo material, se desprenden lecturas que se complementan y contrastan. Es justamente este tema uno de los más abordados por el enfoque que se le otorga, tanto desde el enfoque de los estudios de género como desde una lectura existencialista, pasando por el vínculo con Dios y lo divino.

Otro aspecto, es la importancia que le brindan los estudiosos al paisaje. Como se ha observado, se distinguen dos espacios o paisajes representados. Por un lado, la costa peruana que remite directamente a un pasado remoto. Este pasado, si bien remoto, es, en palabras de Varela, un paisaje interior, profundo como la sangre y las raíces. Por el otro, está el paisaje urbano, las calles y los muros de la ciudad donde se expresan sentimientos encontrados y de difícil comunicación. A la vez, es escenario de otras presencias, como la tradición del vals o la soledad de la voz poética. Al final, se está presente ante una forma de ver la realidad nacional, la sociedad. Estos paisajes están poblados de animales, presencias que interactúan con el ser humano y que a veces intercambian papeles, acercándose a ciertas transformaciones o cambios de piel y alma. Así, la poeta habla de loros, moscas, terneras, etc., y claro también de perros. Tal como se apreció en la anécdota que la poeta relata, la presencia de este animal se puede leer como una clave para ciertos poemas y que llega a ser utilizado de forma intertextual.

Se observaron los aportes de Octavio Paz respecto al poema y la poesía, así como el eje central de todo: el lenguaje. Esto dio pie para la perspectiva ontológica. Se dio cuenta de que no es un tema nuevo en cuanto al tratamiento de la crítica sobre la poesía, así como que existen líneas de investigación al respecto. Para la presente propuesta ontológica, se parte de la premisa que expone Heidegger en texto *Arte y Poesía* donde es la obra de arte que habla y

determina sus propios referentes, y es la misma obra de arte que lleva al deslumbramiento y la verdad de ella misma.

Así, en cuanto se menciona el deslumbramiento y ocultación del ente, se acude al acto de poetizar, a que en la poesía ocurre el acontecimiento de verdad. Pero no solo eso, también se llega otro nivel. Al ser el poetizar un canal por el cual se accede a la verdad, se entiende que en este reside un principio, un motor. Es el lenguaje sobre el cual recae dicha función. Al reflexionar sobre su propio acontecer, la poesía se vuelve sobre sí misma y saca a relucir su condición fundamental: ser lenguaje y, por ello mismo, ser diálogo. La poesía cobra así una dimensión de diálogo y verdad. Es el acontecer histórico que el poeta se encarga de transmitir. Con ello, se llega al nombrar, a la instauración de la permanencia de la que solo los poetas son capaces. La poesía conduce a nombrar e instaurar dentro de la realidad algo verdaderamente permanente y valioso. Es entender que, en los poemas, como entes y obras de arte, acontece la ocultación y el deslumbramiento, que luego llevarán a establecer un diálogo con su creación, con el mundo y los elementos constituyentes, de la misma forma en que se dialoga con uno mismo desde la reflexión del ser de la poesía, sobre nuestro propio devenir. Se ha establecido así vectores desde los cuales se desarrolla la lectura de los poemarios y acerca al ser de la poesía, a su fundación y diálogo.

CAPÍTULO II

¿DE QUÉ PERDIDA CALRIDAD VENIMOS?: CONTEXTO SOCIOCULTURAL E INFLUENCIAS EN LA OBRA DE BLANCA VARELA

La importancia de situar el contexto sociocultural y ciertas influencias propias de un periodo es una tarea necesaria para la investigación. En dicho proceso, se buscará la formación de un horizonte cultural forjado en base a la intersección de dos contextos. El presente capítulo se dividirá en dos partes. La primera parte tratará sobre los factores culturales y sociales de la generación a la que perteneció Varela, así como las influencias poéticas. La segunda parte observará de forma similar los mismos factores, pero desde la perspectiva europea como parte fundamental de su experiencia.

2.1 Del lado de acá

2.1.1 Formación de una tradición poética

En el proceso cultural peruano, las primeras décadas del siglo XX fueron determinantes en cuanto a la aparición de personalidades y grupos de intelectuales que dinamizaron el ambiente social y cultural de aquellos años. Se puede mencionar a la generación del 900 o la del Centenario, como lo hace Miguel Gutiérrez (1988), que también propone una semi-generación del 32:

La gente de los 30 son una suerte de hermanos menores de la generación del Centenario, incluso algunos han llegado a publicar en *Amauta* y en cierta forma producen los textos más logrados de la vanguardia – en especial del surrealismo- como Adán, Abril, Moro y Westphalen, y del indigenismo, como Alegría y el primer Arguedas, (...) se trata de la semi-generación de descanso, pero que no mantiene el fuego encendido, quizá

por su actitud política conciliadora y por su temprana conversión en burócratas de la cultura oficial (Gutiérrez, 1988, pág. 46).

Ahora bien, los rasgos culturales de la generación del 50 están marcados por la influencia extranjera. La presencia norteamericana fue cobrando fuerza gracias en parte a revistas como *Fanal* auspiciada por la IPC (Internacional Petroleum Company), así como el papel del ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) (Reyes, 1989, pág. 33). Lo cierto es que esta influencia no estará a la altura de la influencia europea, en especial la francesa. Para Reyes (1989), la principal influencia es el existencialismo:

(...) su influencia en nuestro medio tiene que buscarse sobre todo en las revistas y los suplementos o paginas culturales de los diarios (El Comercio y La Crónica fundamentalmente) (...) La influencia del existencialismo cubre toda la década del cincuenta y llega inclusive hasta la década del sesenta (Reyes, 1989, pág. 34).

Se destacan también la presencia de editores como José Mejía Baca, el trabajo de Manuel Scorza con los “Populibros” y demás iniciativas de fomento a la cultura lectora. En cuanto a la composición social, y principalmente la personalidad que va adquiriendo el grupo generacional (una generación de post-guerra), volviendo con Miguel Gutiérrez, se resalta que en “(...) sus obras, pensamientos y trayectoria vital testimoniarán las virtudes-generosidad, rebeldía, idealismo-, las vacilaciones-escepticismo, angustia ante ‘un mundo dividido’- (...)” (Gutiérrez, 1988, pág. 52). De la misma forma, el panorama cultural es algo incipiente, pero hay espacio para ciertas lecturas y conocimientos:

Los maestros universitarios más respetados e incitantes –Russo Delgado, Alarco- enseñan a Nietzsche y Scheler, ya se conoce a Heidegger y Jaspers, (...) se difunden novelas como *La noche quedó atrás*, (...) *El lobo estepario*, apología del hombre solitario y de la utopía de la libertad, más que una novela es una especie de biblia para los jóvenes, y por cierto se conoce algo de Freud, (...) poco después se leerá *El ser y la Nada*, *La Náusea*, y *El extranjero* y *El mito de Sísifo*; es decir, filosofías de la vida, existencialismo-alemán y francés-, con algo de escepticismo filosófico y científicismo neopositivista (...) (Gutiérrez, 1988, pág. 54).

La dinámica de este grupo generacional estará marcada por una heterogeneidad, así como de ciertos puntos de encuentro y reunión. Al decir de Gutiérrez (1988), es una generación bifronte, que mira con reservas críticas al pasado, aunque no deja de reverenciar y, por otro lado, mira al futuro con fascinación, perplejidad y temor.

Un hecho importante para la dinámica de las generaciones, y así lo entienden la mayoría de los investigadores, es la presencia de guías o maestros, orientadores culturales, que con su labor y liderazgo se convirtieran en los principales referentes para los jóvenes creadores del 50. La principal crítica, en el caso de la llamada generación del 50, es justamente este punto. Es decir, la no-presencia de líderes que estuvieran a la vanguardia del grupo. Parte de esta ausencia se explica en la ya mencionada heterogeneidad del grupo, las influencias culturales precedentes y que la mayoría de ellos (Eielson, Szyszlo y Ribeyro son casos paradigmáticos) viajan pronto al extranjero buscando completar su formación intelectual y artística. Sobre este punto, José Antonio Bravo (1989), quien también toca otros temas referentes a la llamada generación del 50, sostiene que si bien no hubo líderes ideológicos que conformaron una generación, sí hubo motivadores “(...) como Luis Jaime Cisneros y Jorge Puccinelli, a través de quienes la publicación de textos de estos jóvenes pudo darse, no solo con generosidad, sino también con un cierto acierto” (Bravo, 1989, pág. X). Revisando el texto de Bravo, basa este juicio sobre Cisneros y Puccinelli al relacionarlos a sendas revistas muy conocidas y de importancia a mediados del siglo XX. En el caso de Cisneros, ser secretario de la revista *Mar del Sur* y, en relación a Puccinelli, se encuentra la revista *Letras Peruanas*.

Más allá de estos gestores y promotores de la cultura como lo fueron Luis Jaime Cisneros y Jorge Puccinelli, otros investigadores sí consideran que existieron ciertas personalidades que llegaron a desempeñar un papel de guías o maestros. Dentro de estas coordenadas, se puede situar la propuesta de Luís Rebaza Soraluz (2000), quien expone en su libro *La construcción de un artista peruano contemporáneo*, el papel fundamental que ejercieron José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen sobre algunos creadores representativos de la llamada generación del 50, entre ellos tres poetas: Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Blanca Varela.

La propuesta de Rebaza se puede rastrear, salvando las distancias metodológicas y de contenido, con lo hecho por Alberto Escobar (1989) en *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Exceptuando a César Moro para estar en correlación a lo escrito líneas arriba, tanto Westphalen como Arguedas vienen a ser figuras preponderantes para la

formación del imaginario nacional. Al tomar como base el año de 1935 y en general toda la década del 30, el autor propone que esos años son cruciales pues, además de los hechos históricos, coexistían dos movimientos de trascendencia en nuestra historia cultural. Para Escobar (1989), en el arte “(...) incluyendo por supuesto literatura y pintura, existía una oposición entre el *indigenismo* y lo que se denominó el *vanguardismo*; o en otra suerte de proposición, lo nativo enfrentado a lo foráneo” (Escobar, 1989, pág. 17).

Al poner de manifiesto este enfrentamiento maniqueo entre el indigenismo y el vanguardismo, el propósito de Escobar es dar relieve e importancia a cómo de esta especie de disyuntiva cultural nace una posibilidad de encuentro y diálogo a través de la obra de los citados Arguedas y Westphalen. Claro, completa la ecuación incluyendo a César Moro, cuya obra poética no pasa desapercibida. También, Escobar observa que en estos tres creadores existen una fuerte tensión entre el lenguaje (en el caso de Moro el francés y en el caso de Arguedas el quechua) y las capacidades creativas y expresivas. El sustento de Escobar es rastrear, a partir de ensayos y un aparato teórico basado en la semiótica, las coordenadas de encuentro y diálogo entre los tres escritores. Su propósito con estos tres escritores pasa por buscar “(...) el *corpus* un imaginario de la sociedad peruana, su visión del mundo y la relación solidaria en la actitud vital, ética y estética (...)” (Escobar, El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria, 1989, pág. 122).

Tal como lo dice Escobar, su búsqueda parte desde el corpus de cada creador, formar a partir del diálogo intertextual un horizonte común, donde el imaginario, no solo cultural sino nacional, se funde a un solo caudal hecho de encuentros y desencuentros con el idioma, la sociedad, y el arte. Estas mismas figuras serán retomadas por Rebaza Soraluz (2000), quien propone que es con ellos que se originará la imagen y modelo del artista peruano. Es decir, estos dos creadores vendrían a ser como los hermanos mayores, una especie de guías espirituales para los jóvenes que conformarían la llamada generación del 50, como Eielson, Sologuren, Varela, entre otros. Sostiene Rebaza que será a fines del 50 y toda la década del 60 cuando Westphalen y Arguedas coincidirán en la necesidad de pensar en una identidad cultural. “Para ellos, la imagen de lo nacional es antes que nada un producto de interpretaciones artísticas

conscientes, labor que demanda un manejo vasto del estado contemporáneo de las diferentes culturas presentes en el Perú.” (Rebaza Soraluz, 2000, pág. 45)

Esta especie de coincidencia en la búsqueda de una identidad cultural, justamente se desarrolla y nutre junto al grupo generacional de los años 50. Por lo tanto, el encumbramiento de estos dos intelectuales tiene una estrecha relación con la formación de conceptos y perspectivas que compartieron, al juicio de Rebaza, creadores como Eielson, Varela, Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Szyszlo. Teniendo a Arguedas como un eje, el autor de *Agua* se relaciona con Westphalen a través de la revista *Amaru*, con Sologuren a través del sello editorial *La Rama Florida*, con Salazar Bondy en lo referente al debate literario y con Szyszlo y Varela por los encuentros en la “Peña Pancho Fierro”, que es el lugar de encuentro general para todos los mencionados (Rebaza Soraluz, 2000, pág. 47) .

Hay que dejar en claro que estas correspondencias entre ambos guías culturales, no solo incidió sobre los creadores tipo Eielson o Varela (presencias ambas que la poeta reconoció públicamente), sino que va más allá de estas coordenadas. Es gracias a Westphalen y a Arguedas que es posible acceder a dos movimientos que conformarían la identidad cultural. Por un lado, está Arguedas, que representa el primer movimiento. Uno que tiene como raigambre lo andino-nativo y que se dirige hacia lo occidental-extranjero. Esto se concilia en un proceso de modernización, no solo en lo literaria, sino que también en entender la cultura de forma diferente. Para Rebaza (2000), su fuerza estará en lo poético, pues:

(...) le permite hacer uso del mito como manera de configurar una realidad nacional en proceso de modernización: un movimiento en el que las fuerzas abstractas de un contexto ‘occidental’ se dirige hacia lo / andino, mundo nativo que interactúa en sentido contrario (Rebaza, 2000, págs. 54-55).

En tanto, Westphalen representa, por su raigambre vanguardista, lo foráneo, las influencias de occidente para la formación de la cultura peruana. Este vendría a ser el segundo movimiento, uno que se orienta de lo occidental-foráneo hacia lo nacional-andino. El autor de *Las ínsulas extrañas* entiende el Perú como “(...) culturalmente múltiple y reconoce que no puede hablarse de una ‘esencia’ nacional ni de la existencia de una cultura nativa ‘pura’” (Rebaza,

2000, pág. 55) Esta perspectiva pone el pensamiento de Wetsphalen como precursor del concepto de cultura, entendida como un hecho dinámico y en constante interacción con su entorno, es decir, lo que hoy se conoce como cultura viva.

Como se ha observado, las propuestas que buscan situar a líderes o referentes culturales para la generación del 50 pasan por la relación estrecha que pudo desarrollarse entre estos guías y aquellos jóvenes. Ya sea por medio de una revista o por la cercanía y la amistad que ejercieron ciertas personalidades. Lo cierto es que el horizonte cultural de esta generación estuvo fuertemente marcado por los avatares políticos y sociales, lo que no exime de observar ciertas características e influencias concernientes a este grupo generacional, específicamente a los poetas.

2. 1.2 Características e influencias en la poesía del 50

Una de las más conocidas miradas sobre la poesía peruana en general es la que hace Alberto Escobar (1973) en el primer tomo de *Antología de la poesía peruana*. En ella, hace una revisión desde los “mantenedores” (épocas Colonial y Virreinal), y pasa por los “buscadores” de una tradición propia (resaltan entre ellos Melgar, Gonzáles Prada y Chocano) hasta los “fundadores” de la tradición poética peruana (José María Eguren, César Vallejo incluyendo a Martín Adán). Sin embargo, será a partir de estos fundadores que los poetas posteriores “(...) se hallan en la condición de *usuarios de una tradición*, de un juego de actitudes frente a la realidad y la lengua, y de una gama de sistemas de expresión que les son transferidas” (Escobar, 1973, pág. 15). Es justamente este grupo el que atrae la atención de Washigton Delgado (1980), quien parte de lo que llama literatura urbana. Es decir, deja de lado la presencia de lo agrario en los temas y se acerca más a la urbe como escenario de los temas a desarrollar. Por ello, Delgado (1980) habla de una poesía urbana donde se produce una renovación a partir del llamado grupo de poetas puros, integrado por Eielson, Salazar Bondy, Sologuren y Varela. Para el autor de *Formas de la ausencia*:

En su conjunto estos poetas retoman la lección de Eguren y de la vanguardia peruana y la contrastan con la lectura de los más refinados

poetas europeos contemporáneos (Rilke, Ezra Pound, Eliot, Saint John Perse, y los surrealistas en general), para construir una obra literaria intensa y depurada (Delgado, 1980, pág. 149).

Luego de presentar y exponer algunas ideas sobre este grupo de poetas, Delgado aborda el asunto de la poesía pura frente a la poesía social, dejando en claro que muchos poetas del 50 practican ambos tipos de poesía. Este binomio poesía pura-poesía social será retomado por Miguel Gutiérrez. De forma similar que Washington Delgado, da cuenta la herencia recibida y pone en primer lugar y como referente fundamental el redescubrimiento de César Vallejo. Aventura a establecer líneas poéticas, aceptando primero la existencia de una poesía pura y una poesía social, siendo consciente que ambos tipos de poesía no son irreconciliables. Sea poesía pura o social, Gutiérrez confiere tres modalidades para cada una de ellas. Resalta que la poeta Blanca Varela se encuentre como parte de la poesía social de corte existencial (Gutiérrez, 1988, pág. 69).

Otro investigador en una estela similar es James Higgins (1993), quien coincide con lo afirmado por Alberto Escobar sobre que es entre los años 40 y 50 que la poesía peruana adquiere y domina una propia tradición que está en sintonía con las voces de Vallejo y Eguren. Teniendo al movimiento vanguardista como un precedente común, Higgins (1993), afirma que esta es “(...) una generación de poetas de alta categoría, con los cuales la poesía peruana llegó a ser quizá la más rica de toda Latinoamérica” (Higgins, 1993, pág. 75). Es importante resaltar que el investigador hace esta afirmación sobre la poesía peruana, no solo por la calidad de los poetas y sus textos, sino por la variedad de registros y la fluidez y desarrollo que experimentaron sus obras en años posteriores.

Existen otras propuestas y lecturas hechas desde las varias antologías hechas sobre el tema, como por ejemplo la desarrollada por Sonia Luz Carrillo y Ricardo Falla (1980) en *Curso de realidad. Proceso poético*, en donde establecen relaciones entre la literatura, la ideología y el contexto político-social de cada creador. Como punto final de este panorama de tendencias y fluctuaciones en la poesía del 50, se ofrece la propuesta hecha por Camilo Fernández (2010). Él menciona cinco tendencias en la poesía peruana de dicha generación. La primera tendencia basada en la instrumentalización política del discurso, donde poetas como Romualdo (*Edición extraordinaria*) y Gustavo Valcárcel (*Poemas*

del destierro) buscan legitimar esta instrumentalización política de la escritura poética. A ellos se les suma el grupo Poetas del Pueblo, sosteniendo en conjunto que la literatura ha de estar al servicio de una ideología determinada. Frente a esta primera tendencia, se alza otra. La segunda tendencia presenta una neovanguardia nutrida del legado simbolista. Poetas como Eielson (*Reinos* y posteriormente *Habitación en Roma*), Romualdo (*La torre de los alucinados*), Varela, Yolanda Westphalen, Sologuren y Francisco Bendeزú vienen a ser los representantes. Fernández menciona incluso tres subtenencias tres en este grupo. Primero, indica la búsqueda de un “arte total”. Jorge Eduardo Eielson encarna esta constante. Segundo, está la poesía neosimbolista, la sugerencia dentro del discurso en Varela, Sologuren, Westphalen y Romualdo. La herencia de Mallarmé y Rilke es notable. Por último, advierte la tercera subtenencia donde la imaginería surrealista se encarna en la poesía de Bendeزú.

La tercera tendencia es denominada como la vuelta al orden, pero con ribetes vanguardistas. En ella, será la poesía de Carlos Germán Belli la que mejor exprese y problematice sobre los problemas de comunicación, el enajenamiento y alienación al que es sometido el ser humano. La cuarta tendencia presenta la lírica oral nutrida del legado peninsular, es decir, de la generación del 27. Serán Washington Delgado y Juan Gonzalo Rose los exponentes de una visión escéptica, de una conciencia trágica de vivir en el Perú. Por último, la quinta tendencia es la polifonía discursiva, donde hay predilección por una narratividad, por una multitud de voces. Pablo Guevara será señalado como el representante de esta tendencia, que por demás ya avisa el tono con el que se hará poesía en los años siguientes.

2.1.3 Un poeta esencial: Rainer Maria Rilke

Dentro de las influencias que marcan el derrotero de la generación del 50, se observa la presencia de la cultura europea, como ya se expuso en los apartados precedentes. Especialmente, se observa toda influencia que provenía desde la órbita de París y sus actores culturales (sean o no franceses de nacimiento). Estas influencias, en lo que respecta al grupo del cual fue parte Blanca Varela, tuvieron un punto de reunión común: la figura de Rainer Maria Rilke. El enfoque

es la figura y no necesariamente la poesía debido a que, si bien se pueden rastrear ciertas influencias en algunos textos, será más bien determinante la postura e ideas vertidas desde libros como *Cartas a un joven poeta* y las ediciones de su correspondencia. Por lo tanto, el paradigma es una recepción e interiorización que va más allá de lo puramente estético y trasciende hasta llegar a lo ético.

Rilke es una figura en común que influenció de manera general sobre la generación del 50. Esta influencia fue descrita tempranamente por Jorge Bacacorso (1956), quien hace un cuadro de la personalidad del poeta, tan ligada a su forma de ver y comprender el mundo. “A pesar de su juventud, crea vuelto hacia dentro, actitud que no abandonará jamás. Es decir, que mientras los grandes escritores y poetas se vuelcan hacia fuera y crean estéticas, él se volvía hacia sí mismo” (Bacacorso, 1956, párr. 4). El investigador resalta este volverse hacia sí mismo como una postura poética, no solo de vida. Esta actitud se volvería una impronta para los jóvenes poetas que lo leían. Acaso esta forma de relacionarse con la poesía sería la base para acuñar la etiqueta de poesía pura, justamente la misma etiqueta que se les impone a Eielson y compañía.

Así mismo, la personalidad de Rilke no solo puede ser entendida como una actitud literaria, sino que va más allá de esta y se entronca en ciertas corrientes de pensamiento y filosofías. Por ello, Bacacorso (1956) sostiene:

Rilke representa en parte una de las actitudes hacia la vida expresadas por Nietzsche, Dilthey, Bergson, Klage, etc., y por los poetas Hermann Hesse, Hoffmannsthal y Stefan George, cuyo sentido era de afirmación y dominación de la vida. Pero Rilke está ligado, más, aún, a la actitud contraria que considera bajo la influencia de Kierkegaard, la existencia insegura, trágica, solitaria y la impotencia del hombre ante la realidad inexorable de la muerte. Figuras representativas de actitud son Heidegger, Jaspers, Sartre, Camus, Gabriel Marcel, etc., cuyos máximos exponentes en novela y poesía, serían Kafka y Rilke (Bacacorso, 1956, párr. 13).

Aunque pareciera que en la figura de Rilke confluyen una gran variedad de pensamientos y filosofías, se destaca por un lado la impronta del idealismo, pero también está presente la postura existencialista, más cercana a los objetivos de este trabajo. Volviendo al conglomerado de actitudes que habrían de encontrarse en Rilke, Bacacorso plantea que la influencia del poeta parte en

1935, primero en Sudamérica para después desembocar en Perú. Teniendo casi de inmediato afanosos lectores y seguidores de su arte, será entre la década de 1930-1940 donde habrá una gran divulgación de su obra. El hecho de la Segunda Guerra Mundial será determinante en este contexto. Por lo mismo, Bacacorzo (1956) indica que la poesía rilkeana cobrará relevancia “Un poeta influye cuando su obra, por lo madura y original, se torna en resumen, en estado de ciencia de una época” (Bacacorzo, 1956, párr. 16).

Estas fechas llevan cronológicamente al momento en que empiezan a crear los poetas de la generación del 50. Una vez asimiladas las experiencias de Vallejo y Eguren, según Bacacorzo, estos jóvenes poetas encontrarán en Rilke una voz diferente, la novedad de ese entonces. Esta impronta se puede rastrear en poemas de autores como Washington Delgado, Sebastián Salazar Bondy, Manuel Scorza, Javier Sologuren entre otros. Será justamente Sologuren (1975) quien años después dará fe del legado rilkeano. El autor de *Vida continua* sostendrá que Rilke es “(...) paradigma de conducta poética, por la hondura y gravedad de su compromiso y por su sabia busca de lecciones, siempre actuales, válidas siempre originales” (Sologuren, 1975, pág. 145). Cuando Sologuren se refiere al compromiso de Rilke, se está refiriendo a esa original forma de ligarse que debe tener el ser humano con las obras de arte, de la creación en sí misma. Al decir de Walter Falk (1963), Rilke veía en ello “(...) una religión fundamental. A esta, entre todas las demás, pudo otorgar su mayor confianza” (Sologuren, 1975, pág. 64).

Es un credo estético y ético que nace de la particular forma que tenía Rilke sobre el mundo y las cosas que lo rodean. Es la actitud para enfrentar los retos, muchas veces autoimpuestos, para alcanzar la plenitud y dominio de su arte. El mismo Rilke (1965), en su libro *Cartas a un joven poeta*, nos dice “El arte mismo no es más que una manera de vivir, y puede uno prepararse para él viviendo de cualquier manera, sin caer en la cuenta” (Rilke, 1965, pág. 121). Por ello, es importante también su estadía en París, donde cosecha la amistad de Auguste Rodin. Se aloja en un pequeño hotel en el Barrio Latino. Se enfrenta a la dinámica de una gran ciudad, su movimiento y caos constante. Sin embargo, será ante este panorama que surge lo que se menciona líneas arriba: La actitud y confianza en su arte, la conciencia de su papel como creador vital. De esta forma,

Rilke “(...) consideraba la estadía en París como indispensable para su obra, se ha esforzado, con una tenacidad notable y en condiciones materiales difíciles, por comprender la ciudad y formarse a su costado” (Angelloz, 1955, pág. 111). El instinto de formarse en París, la necesidad que expresa Rilke por habitar en dicha urbe, responde a la fuerza de atracción de la ciudad sobre los artistas, desde Vallejo hasta Varela, pasando por escritores como Cortázar o Hemingway por citar algunos.

2.2 Del lado de allá

2.2.1 El resplandor de la vanguardia

La importancia de la experiencia europea en la formación Blanca Varela (y en el de muchos compañeros de su generación) fue de suma importancia en su carrera. No es solo por las amistades hechas y el conocimiento compartido, sino por las mismas circunstancias que encontró en su paso por el viejo continente. Los escombros que dejó la Segunda Guerra Mundial se habían transformado en las cicatrices bajo las cuales la sociedad europea, francesa para el caso de Varela, ponían las bases de su nueva vida o mejor dicho del instinto de sobrevivir.

Culturalmente, el romanticismo y la vanguardia serán los dos movimientos más decisivos en Europa, sobre todo en Francia, tanto a inicios del siglo XIX como del XX. La relación del romanticismo y la vanguardia es observada por Octavio Paz (1974) quien pone de manifiesto que ambos son tentativas para crear o encontrar una diferente realidad. Sin embargo, también sitúa dos momentos históricos que los caracterizan. “Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: al romanticismo, la Revolución francesa, el Terror jacobino y el Imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin” (Paz, 1974, pág. 145).

En tanto con las corrientes vanguardistas, será el movimiento Dadá uno de los precursores. Esta base, el movimiento Dadá, dará paso al Surrealismo. Dicho movimiento, al decir de Marcel Raymond (1960) “En su sentido más

estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en su sentido más amplio, una actitud filosófica que es a la vez una mística (o que fue), una poética y una política” (Raymond, 1960, pág. 229). Como ya se dijo, la vanguardia comportó una estética, pero también una ética. El arte y la vida tras un solo velo y frente a un solo muro. Así, como se deshacía una realidad para buscar o crear otra, según Paz, los artistas tomaban conciencia de su papel difusor y confrontador frente a una sociedad que iba erigiendo figuras totalitarias e ideologías cada vez más hostiles. Según Arnold Hauser (1968), “La historia de los años treinta es la historia de un periodo de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización.” (Hauser, 1968, pág. 274). Esta presencia cada vez más acentuada de crítica social, arte y política es lo que de una u otra forma guía los hechos resaltantes del vanguardismo. Este carácter descrito y el cosmopolitismo y las influencias dan a entender las conexiones existentes de un continente a otro (Paz, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, 1974, pág. 163).

Entre las décadas de 1920 a 1930, se puede decir que el apogeo de las vanguardias estuvo en consonancia con las ideologías totalitarias, la carrera armamentista y la depresión económica. Será con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial que la vanguardia, y con ella el surrealismo, deja de ser el foco de interés y ebullición artística, pasando a un plano secundario, aunque igualmente los remanentes, no tanto en Europa como en Latinoamérica, siguen siendo parte de la agenda cultural:

Con la guerra de 1939 el surrealismo concluye en cuanto movimiento extremo, punta de lanza, sin ser reemplazado por otro u otros (...) En último caso lo menos que puede decirse es que el surrealismo cierra su ciclo influyente, su imperio sobre la generación joven. Todas las manifestaciones que emprende a partir de 1946 cobran ya un aspecto algo desplazado, a contratiempo. Sin embargo y en cuanto a las actividades externas, éstas no escasean (De Torre, 1965, pág. 383).

Será en esta parte del mundo en donde la vanguardia todavía tenga algún interés, pero a la vez la perspectiva revolucionaria y el espíritu de cambiar las bases sociales. Si bien es un síntoma de nuestro continente, Paz (1974) sostiene que “Hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del «realismo socialista» y la de los vanguardistas arrepentidos” (Paz, 1974, pág. 192). Estos jóvenes creadores serán partícipes de otro espíritu vanguardista en su experiencia europea, una posición crítica y a la vez de nuevos horizontes de

búsqueda. Para Octavio Paz (1974), es un retorno vanguardista totalmente diferente:

En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba fuera afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje (Paz, 1974, pág. 192).

Es en este contexto donde Blanca Varela unirá su poesía al de los otros artistas. Será parte del desencanto y los tonos grises de la ciudad. Así mismo, asiste a lo que se dijo sobre los remanentes del surrealismo (conocerá a André Breton en su primer viaje en 1949). Es en este punto en donde se hace necesario acercarnos al existencialismo, no solo en el caso de Varela, sino en el caso de nuevo catalizador cultural en la sociedad, el arte y la política.

2.2.2 Una conciencia social y artística

Pasado el estruendo de la guerra, y dejando en un papel secundario a las vanguardias, tocará al existencialismo el papel de ser el nuevo centro desde el cual se polemizará y se criticará la sociedad burguesa. Ciertamente, las raíces del existencialismo están en pensadores como Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche, en creadores como Fiódor Dostoyevski y Franz Kafka. Sin embargo, será en la posguerra donde se torne en un pensamiento filosófico preponderante. Tanto el papel de Jean-Paul Sartre como el de Albert Camus (tanto como cuando amigos y colaboradores como cuando se provocó el distanciamiento) en la sociedad de su tiempo harán del existencialismo el punto de partida para nuevas interpretaciones de la realidad.

Claro, propiamente el existencialismo, y en este caso Sartre, no nace de forma espontánea en la posguerra. Guillermo de Torre (1965) afirma:

Si la filosofía que comentamos ya estaba prefigurada desde hace un siglo –en el año de mayor auge del existencialismo, 1955, se cumplió el centenario de la muerte de Søren Kierkegaard-, tampoco Sartre (según hubimos de recordar) fue una revelación de la post guerra. Estaba ya revelado, más lentamente, desde algunos años antes. Cuando en el curso

del dramático 1937 aparecieron en La Nouvelle Revue Française las primeras novelas cortas de Jean-Paul Sartre (De Torre, 1965, pág. 681).

Es oportuno señalar el vínculo inicial de Sartre con La Nouvelle Revue Française, revista de capital importancia en las letras francesas desde el inicio del siglo XX. Años después, él mismo fundaría la revista Les Temps Modernes, con lo que pone de manifiesto su interés por ser parte de la cultura y crítica de su tiempo. Una inserción en el ambiente cultural que, como lo reporta su vínculo con La Nouvelle Revue Française, fue temprana. Al igual, Camus lo haría publicando y haciendo teatro desde Argel para luego emigrar a París a comienzos de 1940. Sin lugar a dudas, la confluencia de ambos pensadores fue propicia para que el existencialismo fuera ganando terreno, sobre todo después de la guerra. Ahora bien, Sartre estructura y da forma al existencialismo. Se puede citar su libro *El ser y la nada* como exponente de su pensamiento. Sin embargo, Camus no suscribió por entero todo lo referente al existencialismo. Él no se consideraba un existencialista. Guillermo de Torre (1965) indica al respecto:

Indudablemente Albert Camus no fue existencialista. Lo declaró de modo muy explícito, reiteradamente, en 1945, poco después de publicar *Le mythe de Sisyphe*, a despecho de las fáciles conexiones que entonces se le atribuyeron. Su ruptura posterior con Sartre y con el grupo de *Les Temps Modernes*, tras la publicación de *L'Homme révolté*, confirma tal independencia (De Torre, 1965, pág. 704).

Es justamente este libro, *El hombre rebelde* uno de los que más polémica causarán por aquellos años. A la vez, es la afirmación de Camus como un pensador independiente de cualquier ideología, más cercano al nihilismo y al anarquismo. En este punto, vale recordar qué es un hombre rebelde para Camus (1986) “¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero negar no es renunciar: es también un hombre que dice sí desde su primer movimiento” (Camus, 1986, pág. 21). Así mismo, este texto no solo lo distancia de la compañía de Sartre, sino de todo el ámbito cultural de entonces (de innegables tendencias socialistas, que de una u otra forma pasaban por alto los abusos de Stalin). Camus, entonces, viene a ser la voz solitaria frente a las ideologías. Una voz solitaria, pero también solidaria con los oprimidos y crítica con sus coetáneos:

L'Homme révolté malquistó a Camus con Bretón, con la vanguardia literaria (de la que poco se cuidaba Camus) y más gravemente con Sartre. En su “Lettre à Albert Camus”, éste le exige al autor de *L'Homme révolté* aceptar sus responsabilidades, escoger abiertamente su campo. Sartre se lo asigna, sin preocuparse mucho por los matices: pensador “liberal” en el seno de una burguesía moribunda, aferrada a sus privilegios. La respuesta de Camus está totalmente impregnada de dignidad: es la respuesta del artista, del hombre destrozado que se abstiene de concluir, por temor de añadir a la tiranía de las (Nadeau, 1971, pág. 83).

Como parte de una conciencia social y cultural frente a las ideologías, Camus se alzaba contra la tendencia a convertir al escritor en un mero servidor de las ideologías en pugna. Llega a decir que lo único coherente para el artista frente a esto es el rechazo, no adherirse ni ser parte de la pugna. Esta perspectiva del creador frente a su tiempo es entendida por Sartre en su ensayo *¿Qué es la literatura?* Ahí se plantea que la literatura ha de dejar la función política y debe de centrarse en la función social y liberadora. Si bien la noción de compromiso no es algo nuevo formulado por Sartre, será su ensayo el que lo acuñe para las generaciones posteriores. A diferencia del texto de Camus, *El hombre rebelde*, donde había una actitud crítica hacia las revoluciones hechas hasta el momento, además que apelaba a un espíritu rebelde y creador como única vía posible para la sociedad, en texto de Sartre hay un interés por hacer un giro en cuanto a la percepción de la literatura, de los escritores y de la función de su arte.

Por un lado, Camus está más cerca de una ética y moral en base a reconocer el absurdo de la realidad, enfrentarlo, reconocerlo y darle nombre para seguir adelante. Sartre en cambio, piensa directamente en enfocar y encausar la conciencia del escritor hacia la función social, escribir para ser parte activa y dinámica del mundo, de la historia. Es justamente este precepto sartreano el que se puede emparentar con los postulados vanguardista sobre una ética y una estética. Para Sartre, la idea del arte por el arte no es válida, llegando así al concepto de literatura comprometida, entendida por De Torre (1965) como “(...) aquellas obras donde el escritor es fiel a su época –sometiéndola a un proceso crítico– y donde tiende así mismo a traducir su afán de absoluto, sin engañar su lucidez creativa” (De Torre, 1965, pág. 726).

Se rescata este párrafo por el valor de condesar en sus últimas líneas lo que sería ese devenir de la obra de arte, en este caso poética, donde la

búsqueda de trascendencia tiene que estar en sintonía con los procesos creativos (críticos también) que el mismo poeta crea en su obra. Se llega así a una verdad propia de la obra de arte, que responde así misma.

2.2.3 Un humanista solidario: Albert Camus

Tanto por su obra literaria como, fundamentalmente, por sus ensayos y textos filosóficos, la figura de Camus se vuelve más concreta cuando, como en el caso de Blanca Varela, se convive de primera mano con todo el ambiente existencialista y anarquista de París de mediados del siglo XX. Textos como *El extranjero* y *El mito de Sísifo* tendrán una gran presencia en el momento de pensar y cuestionar la realidad en su conjunto, todo ello desde el gris escenario de posguerra.

La influencia de Camus es similar a la expuesta de Rilke en cuanto se está ante creadores conscientes y honestos con sus propias convicciones. Este rasgo los presenta como figuras a seguir, más allá de su propio arte, e incluso a tenerlos como modelos de conducta artística, estética y ética. Sin embargo, también se encuentran divergencias. Una de ellas, acaso la más notoria, tiene que ver con la actitud del artista frente a la sociedad. Rilke habla del camino interno, del distanciamiento. En cambio, Camus habla de la amistad, de la solidaridad y la necesidad de formar parte de una sociedad para hacerla cada día más justa.

El sentimiento de Camus está en sintonía con el contexto de la posguerra, la confrontación de los bloques capitalistas y comunistas, el peligro de anteponer la política a la vida, etc. Ya en el prólogo hecho por Octavio Paz a la primera edición de *Ese puerto existe*, el poeta mexicano primero da cuenta del ambiente parisino luego de la guerra, cómo los músicos, pintores, literatos y demás artistas buscaban refugio en su propio arte y en la comunidad y camaradería que iban formando. Varela comparte todas estas experiencias y se nutre de ellas. Toma cuerpo así una conciencia (que se acopla a la ya asimilada desde Rilke) que en los años posteriores se verá refrendada, principalmente, en su poesía. Ciertamente, es un nuevo horizonte cultural, donde los verbos “hacer” y “creer” han de estar juntos. Al respecto, Manuel Lamana (1967) sostiene:

La sola justificación del artista, del escritor, si la hay, es la de hablar, la de escribir, por y para los que no pueden hacerlo. La lección, pues, en la belleza-nos dice Camus-, no es una lección de egoísmo, sino de una fraternidad (Lamana, 1967, pág. 32).

Es pues una perspectiva distinta de hacer arte, perspectiva que conjuga ética y estética como parte de la obra de arte. Es acción dentro del mundo real más allá de teorías o disertaciones políticas. Eso que Camus llamaba *absurdo* o conciencia de lo absurdo es el estado que se logra al estar frente al precipicio de la vida, donde los ismos (cristianismo, comunismo, el propio existencialismo también) no pueden otorgar un sustento real al ser humano. Al decir de Lamana (1967), “El artista es el que crea su propio orden. Y otro orden, superando el mundo absurdo, es lo que se está buscando” (Lamana, 1967, pág. 32).

Si bien Sartre es la primera referencia sobre el compromiso del escritor con la literatura en lo que respecta a su papel en la sociedad, es en Camus en donde no existe consigna similar, más allá de tener en *El hombre rebelde* un texto crítico con el contexto de su tiempo. Lo que hay es un camino libre y humano, alejado de consignas partidarias que propugnan una sola forma de pensar. Por ello, están también las diferencias con Sartre, más allá de cierta similitud en la forma en cómo se presentaron las obras de cada uno y en los temas tratados. Así mismo, cuando se habla de un camino humano, se pone de manifiesto un rasgo importante: la evolución. De esta forma, es posible establecer hasta tres etapas según Leo Pollman (1973) en la obra de Camus, destacando primero el del absurdo, con obras como *Calígula*, *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, el periodo de la rebelión, con *La peste*, *Los justos* y *El hombre rebelde*, así como una última etapa esbozada donde la solidaridad sería el eje central.

Es importante mostrar la obra de Camus como una evolución constante de su propio pensamiento, sobre todo si tenemos en cuenta que solo vivió 47 años, tiempo en el cual logró gran notoriedad en el mundo cultural. Más allá de frías reflexiones y esquemas filosóficos, se encuentra en su obra lo que puede entenderse por una libertad y deseo de vivir. Este deseo está ligado a una conciencia de vivir en el momento, no un historicismo sino más bien una reflexión que se sustenta en el accionar de los seres humanos y la forma de afrontar los conflictos en su entorno.

Se afirma entonces que Camus es un humanista y a la vez un moralista, no en el sentido restrictivo y propedéutico. El propio Jean-Paul Sartre (1960) en un artículo difundido en el diario *La Prensa*, dos semanas después del fatal accidente donde murió el autor de *El hombre rebelde*, nos ofrecía un retrato de su amigo y compañero. El artículo es el reconocimiento de su visión de humanismo comprometido ante los avatares de su tiempo:

Albert Camus representaba en este siglo, y contra la Historia, la herencia actual de esa larga línea de moralistas cuya obra constituye quizás lo más original que existe en las letras francesas. Su Humanismo obstinado, estrecho y puro, austero y sensual, libraba un combate doloroso contra los acontecimientos masivos y deformes de nuestro tiempo (Sarte, 1960, pág. 10).

Se aprecia cómo Sartre afirma que el humanismo de Camus tiene que ver mucho con lo sensual y rebelde. De esta forma, se puede comprender mejor su postura frente a la realidad. Un pensamiento que se fundamenta en "(...) hacer vivir a la conciencia, desarrollando mediante una rebelión que es la lucha contra el sufrimiento y el mal, sus determinaciones esenciales: verdad, justicia, amor y alegría" (De Luppé, 1953, pág. 55).

Albert Camus (1958), en su discurso al recibir el premio Nobel en 1957, habla de una conciencia fundamental, donde la verdad y la libertad son vitales. "Debemos marchar hacia esas dos metas, penosa, resueltamente, seguros de antemano de los desfallecimientos que habrán de sobrecogernos en tan largo camino" (Camus. 1958, pág. 86). En esa misma parte, él se define como uno de esos hombres silenciosos, que no soportan en el mundo la vida que se les ofrece.

Cuando el autor de *La peste* dice que no soporta el mundo en el que vive, su sentido no es negativo ni pesimista con la realidad, sino plenamente a favor de luchar por lo que vale en la vida. Esta lucha, rebeldía sería el término que usaría Camus, es una constante en la existencia. Así como Camus se inclina por todo lo que concierne al ser humano, también lo hace con la naturaleza que le rodea. A partir de este punto, se puede entender su ateísmo. Mario Vargas Llosa (1976) indica que:

El ateísmo de Camus ¿puede desligarse acaso de su deificación de la naturaleza? La otra vida no le pareció incomprensible, sino innecesaria: en ésta encontró suficiente plenitud, goce y belleza para colmar a los hombres. Porque su ateísmo no es materialista, sino más bien, una

especie de religión pagana en la que el espíritu resulta el estadio superior, una prolongación de los sentidos (Vargas Llosa, 1976, pág. 8).

Aunque parezcan lejanos, se puede encontrar líneas de cruce y encuentros con lo desarrollado sobre Rilke y su concepción de la obra de arte (entendida como una religión común en todos los pueblos que habitan este mundo) con la reflexión de Camus (1986) “El arte también es ese movimiento que exalta y niega al mismo tiempo. Ningún artista tolera lo real, dice Nietzsche. Es cierto; pero ningún artista puede prescindir de lo real. La creación es exigencia de unidad y rechazo del mundo” (Camus, 1986, pág. 283).

Ese movimiento que se menciona lleva a ver a la obra de arte como una oscilación de los procesos creativos que suceden en el talante del artista (poeta, orfebre, tallador, músico, arquitecto, etc.). Su enfrentamiento con la realidad, donde si bien representa su mundo (el entorno), lo amalgama con las piezas que su propio espíritu (su voz y la de su pueblo) le hacen ser quien es. Se destaca la exigencia de unidad que preconiza Camus el arte:

En toda rebelión se descubren la exigencia metafísica de la unidad, la imposibilidad de asirse a ella y la fabricación de un universo de reemplazo. La rebelión desde este punto de vista, es fabricante de universos. Esto define también al arte. La exigencia de la rebelión, para decir verdad, es en parte una exigencia estética (Camus, 1986, pág. 285).

Esta exigencia estética es producto del mismo quehacer artístico. Así, Gianni Vattimo (1993) afirma desde el pensamiento aristotélico que “(...) hay arte porque hay en la conciencia humana un comportamiento, un modo de situarse con respecto a las cosas, que no es ni práctico ni cognoscitivo, sino estético” (pág. 97). Tanto exigencia estética como unidad de obra, lo cierto es que serán estos dos conceptos los que orienten la reflexión de la obra de arte como espacio de fundación. Volviendo con Vattimo (1993), la obra de arte se revela en sus propias leyes internas y funda su propia verdad de forma simultánea “(...) la obra, en efecto, abre una nueva «época» del ser; como acontecimiento absolutamente originario e irreducible a lo que ya era, funda un nuevo orden de relaciones ante el ente, un auténtico nuevo mundo” (Vattimo, 1993, pág. 126).



En el aspecto social y cultural, el interés se enfocó en las características y fenómenos acaecidos en los años anteriores a la llamada generación del 50. Se asiste a lo que investigadores como Miguel Gutiérrez llaman la generación del 900 y generación del Centenario. En lo que respecta al momento social y cultural de mediados del siglo XX, en general los investigadores como José Antonio Bravo, Alberto Escobar y Luis Rebaza tienden a buscar sendos maestros, líderes, guías o referentes para los jóvenes de aquellos años. Estas posibles figuras serán José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen. Con ellos dos, se establecerán, según Rebaza, la estética de creadores como Eielson, Sologuren y Varela. Estos y otros poetas del 50 serán asediados para establecer posibles líneas de estudio, tendencias y facetas en el desarrollo de la poesía peruana. Desde la antología de Escobar hasta la perspectiva de Higgins, se observa cómo el contraste entre las llamadas poesía pura y poesía social serán las que marquen las pautas en las investigaciones. Se revisan las propuestas de Miguel Gutiérrez y principalmente las de Camilo Fernández.

En la misma línea de estudio de la poesía del 50 y sus influencias, se observó cómo la figura y la poesía de Rainer María Rilke tuvieron un papel importante. Influye en la poesía peruana, como afirma Bacacorso y Sologuren, sobre todo en la concepción del quehacer lírico, del camino interior que cada poeta ha de hallar, si en verdad lo busca. Esta presencia responde sobre todo en la formación del carácter lírico. Es decir, no es en cuanto al estilo o la forma, sino en cuanto a la convicción del quehacer poético, ser un poeta. También representa esa búsqueda interna de la voz propia, un camino personal que todo creador tiene que recorrer. En este sentido, el libro *Cartas a un joven poeta* contiene toda una concepción del arte, de ética frente a la vida.

De la misma forma como se vio en lo referente al contexto cultural en el ámbito local, se da una aproximación a ese mismo contexto en el continente europeo, principalmente entre el romanticismo y la vanguardia. Como lo sostiene Octavio Paz, se buscaba un cambio de todo, un destruir, un transformar los estatutos sociales. Cuando ya el vanguardismo era un fantasma en Europa, todavía era una fuerte influencia entre los escritores jóvenes de otras latitudes.

Cuando llega Blanca Varela a París, ella participa no de una escuela surrealista, sino de un espíritu surrealista, una forma de ver la vida.

Sin embargo, esta forma de ver la vida se complementa y se templea con el aporte del existencialismo. Esta presencia es gravitante tanto en la cultura como en la sociedad de mediados del siglo XX. Las dos figuras más resaltantes, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, serán los representantes de un pensamiento crítico y lúcido frente a los escombros de la burguesía. Se desarrollan las diferencias entre Sartre y Camus, indagando más sobre el legado del autor de *La peste*, quien ejerció una notable influencia en su entorno cultural con su texto *El hombre rebelde*, sin dejar de lado la distinción del premio Nobel. A ello, y como motor de todo, se suma su actitud frente a la vida, su moral, la solidaridad necesaria entre los seres humanos para resurgir de los escombros.

Se pone en perspectiva la concepción del arte tal como lo grafica Camus. Dicha perspectiva permite tender puentes hacia una idea de obra de arte donde la unidad y exigencia estética llevan a considerar como única e irrepetible en sus propias leyes y aperturas. Esta reflexión, gracias a Gianni Vattimo (autor que será estudiado en el siguiente capítulo), ayuda a afirmar que se apertura un nuevo mundo con la obra de arte. Es ella misma la que lleva hacia sus propios paradigmas y es desde esas nuevas coordenadas que se debe enfrentar su realidad.

CAPÍTULO III

INMÓVIL TRAS MI CUERPO SOY UN RÍO QUE CRECE: LECTURA DE VASES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES Y CANTO VILLANO DESDE UN ENFOQUE ONTOLÓGICO

En el presente capítulo, se expondrán los lineamientos que darán cuerpo al enfoque ontológico y retórico. El enfoque ontológico parte del concepto ontología del declinar que Gianni Vattimo, así como sus aportes sobre el ser de la obra de arte y su fundación. El enfoque retórico se orienta con la retórica general textual de Stefano Arduini, presentando los campos figurativos y macrofiguras de la expresión. Luego, se procederá a confrontar los poemarios a estudiar. Seguidamente, se procederá al análisis de los poemas. En la sección de Anexos, se podrán consultar los textos que se analizarán.

3.1 Parámetros del estudio

3.1.1 Sobre el enfoque ontológico

La principal fuente de la ontología de Heidegger (1997) se encuentra en *Ser y tiempo*, donde pone de manifiesto que en la pregunta por el ser reside la verdadera esencia del ser, siendo dos los componentes principales: realidad y existencia. Así mismo, en el primer capítulo se estudió desde la perspectiva del filósofo alemán cómo la poesía se relaciona con la verdad y con el diálogo que se instaura a partir de la historia. Partiendo de estos enfoques, se encuentran los aportes del filósofo y político italiano Gianni Vattimo (1992), quien retoma el tema de la verdad como desvelamiento. En su libro *Más allá del sujeto*, parte de Heidegger para dilucidar entre lo verdadero y la verdad entendida como

desvelamiento. Se afirma entonces que “(...) son verdaderos los enunciados verificados según determinadas reglas, pero verdad es primeramente el instituirse, el abrirse, el darse histórico-destinal[sic] (...)” (Vattimo, 1992, pág. 18). Este desvelamiento, el instituirse de la verdad en la historia, será para el filósofo italiano como una disolución, un debilitamiento donde solo de esa forma el ser deviene, es decir tiene una historia. De esta forma, el concepto de ontología del declinar se debe entender como un discurso donde el ser es “(...) cabalmente lo que deviene, que nace y muere, y que precisamente así tiene una historia, una «permanencia» a través de la multiplicidad concatenada de los significados y de las interpretaciones (...)” (Vattimo, 1992, pág. 22).

El ser es cabalmente lo que deviene porque está en su condición la misma movilidad, el cambio, la transformación. El ser humano es historia, al decir de Vattimo, un ser viviente-declinante, es devenir dentro de su mismo camino. Se toma entonces la ontología del declinar como la concepción del ser: un ser que ya no tiene estructuras fijas o garantizadas, sino solo sobrevive entre acomodamientos, pero con líneas de orientación que se fundan en la tradición, en la experiencia humana (Vattimo, 1992, pág. 22).

Vattimo parte de la necesidad de encontrar otra forma de fundamentación. El filósofo italiano habla del ser-ahí como un *continuum* histórico ligado a la muerte, espacio de “(...) permanente posibilidad de la imposibilidad de todas las otras posibilidades (...)” (Vattimo, 1992, pág. 54). Este juego de palabras ha de entenderse como la capacidad de balance y regulación que se da con la muerte, entendiendo la muerte como una posibilidad de imposibilidad (el dejar de ser). Se entiende como “(...) que el ser-ahí existe, y por tanto actúa como lugar de iluminación de la verdad del ser (...)” (Vattimo, 1992, pág. 54). Aparece de esta forma el concepto de ser-para-muerte. Este horizonte que se muestra está ligado al devenir natural (biológico) del ser. Para Vattimo debe entenderse este aspecto del ser como “sólo en cuanto puede morir y se anticipa explícitamente para la propia muerte, es también cierto que él es histórico (...)” (Vattimo, 1992, pág. 54). Es desde este nacer y morir que se establece su historicidad. “La historicidad del ser ahí no es solo la constitución de la existencia como tejido-texto; es también la pertenencia a una época (...)” (Vattimo, 1992, pág. 55).

Estas afirmaciones llevan hacia la comprensión del ser como constituyente de un tejido histórico, una historia que, solo gracias a su propio sentido de finitud, llega a comprenderse cabalmente. Es decir, se llega a su fundamentación y verdad. Más adelante, Vattimo vuelve a afirmar sobre esta facultad que se despliega desde el ser:

Los entes se dan al ser-ahí en el horizonte de un proyecto, que no es la constitución transcendental de la razón kantiana, sino el arrojamiento histórico-finito que se despliega entre nacimiento y muerte, en los límites de una época, de un lenguaje, de una sociedad (Vattimo, 1992, pág. 58).

De ahí que concluye su estudio afirmando que el pensamiento de Heidegger influye sobremanera para que se sustituya “(...) la idea de ser como eternidad, estabilidad, fuerza, por la de ser como vida, maduración, nacimiento y muerte: no es aquello que permanece, sino que es (...) aquello que deviene, que nace y muere” (Vattimo, 1992, pág. 66).

Como se entiende con Heidegger, el acontecer del ser se da en el lenguaje. Según Vattimo, el acontecer es “(...) el instituirse de las aperturas históricas, podríamos decir de los «rasgos» fundamentales, o de los «criterios» (...) en base a los que la experiencia de una humanidad histórica es posible” (Vattimo, 1992, pág. 69). De suerte que el ser no es, sino que acontece y lo hace desde el evento inaugural del lenguaje, que tiene como sede primigenia a la poesía. La relación a la poesía con el lenguaje y la transmisión de mensajes, es decir su acontecer y tradición, nos lleva a conceptualizar el silencio desde los mismos parámetros ontológicos. Es el silencio el único espacio de donde puede nacer el decir auténtico, la palabra inaugural de las aperturas de horizontes históricos (Vattimo, 1992, pág. 74). El ser-ahí deviene y funda su verdad, así como también su historicidad inexorablemente a la muerte. Se encuentra que:

(...) el lenguaje fundante del poeta funda verdaderamente sólo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él, el silencio. El silencio no es solo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia del ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra, pronunciada, *se pierde*. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia (Vattimo, 1992, pág. 77).

Este punto lleva a proponer un esquema entre el origen y el devenir hacia la muerte (ser-para-la-muerte) y el silencio, siendo ambos conceptos partes de

un todo, del ser-ahí, donde la finitud como facultad es determinante. El primer elemento funciona como la primera referencia y condición intrínseca para que pueda existir el segundo elemento. Del silencio al lenguaje y de la muerte hacia la existencia es una vía que va de un sentido a otro. Es un movimiento continuo en la historia del ser. Este movimiento se puede graficar de la siguiente manera:

Silencio \longrightarrow Lenguaje = Ser ahí = Existencia \longleftarrow Muerte

Tanto el silencio \rightarrow lenguaje y muerte \rightarrow existencia tienen como centro el ser-ahí, la existencia del ser dentro de un marco histórico y social. Esta perspectiva se complementa con el concepto de crecimiento (desarrollo y proyección), que para Vattimo se resume en el término *physis*, como tiempo vivido, el ser vive de su temporalidad.

Al poner en la misma línea al ser-ahí y la temporalidad que vive, se asiste a un devenir del ser a través del tejido histórico y social en el que se proyecta y desarrolla. El ser es tiempo, dice Vattimo, y sobre todo tiempo vivido, madurar, pero un madurar que es posible a la doble acción que desde el poeta se cumple, pues “(...) el poeta abre y funda el orden de los significados que constituye el mundo” (Vattimo, 1992, pág. 81). Este es un ejercicio de función inaugural que ya Heidegger atribuía a la poesía y a los poetas dentro del conjunto social al cual pertenecen. Vattimo contribuye para ampliar el espectro y demostrar que el llamado ocaso del lenguaje es “(...) el continuo y siempre renovado embestir del lenguaje contra sus propios límites extremos, donde naufraga en el silencio” (Vattimo, 1992, pág. 82). Dicho de otro modo, el ocaso del lenguaje (del lenguaje poético, o sea, el lenguaje fundacional) es el constante existir de la humanidad con sus propias expresiones y manifestaciones que se renuevan. Vuelve siempre, cumplido un tiempo, a sus orígenes, a fundar(se) de nuevo.

Retomando el concepto de obra de arte y su inserción en el devenir del ser de la obra, es necesario partir de la crisis de la fruición estética. En su libro *Poesía y Ontología* (1993), afirma que, en la crisis de la fruición estética en las poéticas de comienzo del siglo XX, el enfoque ontológico se vuelve necesario. Esto no solo para acercar a los nuevos postulados vanguardistas, sino, de forma extensa, a toda la concepción del arte tradicional. “El hecho es que, en realidad, la puesta en crisis por parte de las poéticas del siglo XX del concepto

«esteticista» de la fruición habría debido estimular también una lectura ontológica del arte tradicional” (Vattimo, 1993, pág. 71).

Para una recuperación del alcance ontológico del arte, Vattimo (1993) cree que el terreno más fértil es acercarse a la poética del expresionismo, especialmente por el *engagement* revolucionario y comprometido con una renovación de la vida y la sociedad. Este *engagement* revolucionario lleva al término de *cosmicidad* de la poesía, siendo entendida como “(...) construcción de mundos que el poeta expresionista asume como tarea propia en sustitución de la autobiografía sentimental y de la expresión de las emociones (...)” (Vattimo, 1993, pág. 74).

El término *cosmicidad* poética será el puente hacia el concepto de *carácter profético* del arte que propone Vasili Kandinski (1866-1944). El reconocido pintor y teórico del arte ruso conceptualizará la reivindicación del abstractismo como, en principio, una oposición entre estructura superficial y estructura profunda. Sin embargo, subyace en esta el reivindicar para el arte abstracto el nombre de arte concreto. El filósofo italiano refiere que lo esencial en este nuevo arte es que crea sus propios medios de expresión, crea una nueva realidad, un nuevo mundo real. De esta forma, es que se encuentra ante el umbral de una realidad distanciada de su precedente, una realidad en potencia, que todavía no es acto (Vattimo, 1993, pág. 75). Así, en esta potencialidad, el arte abstracto toma un carácter profético pues está por ver si concretamente se realiza como objeto.

Esta forma de expresar el sentido del arte permite regresar al concepto de carácter profético que tiene la obra de arte. Se entiende entonces que este advenimiento que se da desde el arte, la realidad que construye, tiene como principal característica, el ser habitada. En otras palabras, “(...) el acontecer de una novedad radical en el plano del ser-en-el-mundo” (Vattimo, 1993, pág. 76). Este acontecer, tal como se describe en relación con la obra de arte, lleva a que uno se enfrente dentro de un plano dialógico al ser de la obra, su estética ontológica (*cosmicidad* según lo expuesto) y los procesos performativos que en ella se dan. “El modo de habitar concretamente una obra no es otro, quizá, que dialogar con ella, esto es, apropiársela y al mismo tiempo entrar en su territorio (...)” (Vattimo, 1993, pág. 80). Dicho territorio está constituido por discursos, por diálogos y encuentros con la obra y a partir de ella.

Esta forma de acercarse a la obra de arte implica una valoración como primer objetivo. “La única forma de valorar auténticamente una obra de arte es comprobar si estimula auténticamente una revisión de nuestro modo de ser en el mundo” (Vattimo, 1993, pág. 100). Esta forma de valoración que se preconiza debe ser guiada por una reflexión consciente y atenta de parte del lector, del interlocutor cultural ante los textos y formas de la realidad. Así pues, no es solo una valoración estética o volitiva de la obra, es ingresar al mundo de la misma obra. “El mundo que abre la obra es también un mundo de conceptos y de modos de ver las cosas, que es reconocido conceptualmente y frente al cual hay que tomar, éticamente, una posición” (Vattimo, 1993, pág. 100). Como se observa, no es un proceso de apreciación puramente estética o superficial de un nuevo mundo y su lenguaje. Es más bien una toma de posición y afirmación real frente a la obra de arte, frente a su propia verdad y novedad.

El encuentro, el diálogo y el habitar el mundo de la obra de arte es parte de ese proceso. La apertura de mundo y originalidad de la obra, su lenguaje y sistema de valores son tan reales y existentes desde que funda su propia verdad y el interlocutor asiste a ella, toma posición y asimila en su experiencia viva todo lo que reporta y deviene con dicha obra de arte. Por ello, cada artefacto artístico tiene en su origen mismo la fundación de un mundo, un lenguaje verdadero por ser coherente con su propio devenir, con su propio ser.

Como se ha visto, la obra de arte funda su propio mundo, reporta un nuevo horizonte cultural donde se emplea un lenguaje particular. Es acá donde cobra protagonismo el lector o interlocutor tal como se ha planteado, “(...) la obra de arte no tiene origen en un mundo, sino más bien origina un mundo dentro del cual está el lector, perteneciendo a él (...)” (Vattimo, 1993, pág. 116). Esta pertenencia a la obra de arte se establece primero en el marco del diálogo que existe entre lector y lo consecuente con la obra. Se observa pues que la experiencia con la obra de arte radica entonces en que esta “no se inserta en el mundo, antes bien lo modifica cualitativamente: no es una cosa entre las otras, sino luz distinta lanzada sobre las cosas. En este sentido la obra posee una personalidad” (Vattimo, 1993, pág. 118).

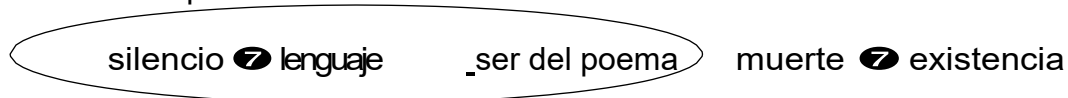
Cuando se habla del término luz en relación con la obra de arte, es necesario volver a la idea de que la obra, al fundar su mundo, establece también

su verdad. Como recuerda Vattimo (1993), desde Heidegger, la definición más clara y satisfactoria (ontológicamente hablando) de la obra de arte es ser una puesta en obra de la verdad. Esta verdad no es algo relacionado directamente o suplementariamente de lo continente a la obra de arte. Es más bien un poner en obra la verdad, su propia verdad. Abre una nueva época del ser, un acontecimiento originario en sí mismo (Vattimo, 1993, pág. 126) Así, se funda un nuevo orden de relaciones:

Por eso, si hay un término que puede definir el encuentro del lector con la obra, este término es para Heidegger el de *Stoss*, el de shock o choque: la obra de arte produce en el lector una suspensión de todas las relaciones normales, convierte en extraño todo cuanto hasta aquel momento aparecía como obvio y habitual. (Vattimo, Poesía y ontología, 1993, pág. 126)

El choque al que se alude arriba ya se había vislumbrado antes como ese momento en que el lector asiste al diálogo con la obra, cuando habita el ser de la obra de arte. Se vuelve pues al término de fruición estética, que para Vattimo se rastrea desde Nietzsche y que con Heidegger lo asume como un permanecer en la obra, en el mundo que ella funda. Así, esto ubica al lector en el horizonte donde el diálogo y el vivir con la obra de arte es esencial y continuo de su verdad y fundación de mundo. Es el lector quien asiste a este vínculo para existir con la obra de arte, para comprender y realizar el mundo de la obra.

A la luz de estos alcances sobre el ser de la obra de arte, su verdad y fundación, así como de su origen en el silencio-lenguaje, es que se asiste al esquema ontológico. Este esquema toma los lineamientos de silencio → lenguaje y muerte → existencia y los lleva hacia una instancia donde la interpretación de los textos de Varela tendrá como eje el hallar el ser del poema. Para el estudio, el ser del poema es entendido como una conjunción entre el lenguaje del mundo creado y el instante liminal del poema donde se devela su verdad. Se expresa de así:



3.1.2 Sobre el enfoque retórico

El estudio retórico tiene diversas formas de abordaje, así como planteamientos que van desde la catalogación de figuras y esquemas hasta los que postulan un

acercamiento integral al texto como fuente de conocimiento y mundo representado. Para la investigación, sobre todo en cuanto al enfoque y las herramientas hermenéuticas, se tomará como base la retórica general textual de Stefano Arduini (2000), sin dejar de tener presentes a García Berrio (1994) y Tomás Albaladejo (1991) como teóricos de la retórica general, sobre todo en su concepción de la lingüística fundida dentro de la construcción del texto, por un lado, y, por otro, de la existencia del hecho retórico y la pertinencia de las operaciones de la retórica clásica.

Ya en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, el autor italiano pone de relevancia la relación entre lenguaje y mundo como elementos de la cultura de los pueblos. Esta relación es obvia, previene Arduini (2000). Pero la pregunta sobre el significado de esta relación tiene que ver con el tipo de esquemas formales que se usan para construir el mundo. “En nuestra opinión, estos esquemas formales son esquemas retóricos y representan medios profundos con los cuales mundo y lenguaje entran en contacto” (Arduini, 2000, pág. 27). Para el presente trabajo, es importante destacar la participación del creador en esta relación de lenguaje, mundo y conocimiento. El quehacer cotidiano lleva inmediatamente al quehacer artístico en la creatividad del orfebre, del pintor, del poeta:

En el campo artístico la imaginación transforma la realidad en imagen, o bien construye el objeto a la luz de la individualidad subjetiva del artista. En este sentido la imaginación es la verdadera fuerza creadora, aquella a través de la cual, en una relación circular, el sujeto, tras haber reconocido / el objeto en su alteridad, lo lleva a sí poniéndole cuanto hay de mejor de su propia subjetividad. (Arduini, 2000, págs. 29 - 30)

Este verter en el objeto artístico la subjetividad del creador delata una relación intrínseca con el lenguaje y el mundo concreto, pero también ideal, del espíritu del artista. Lo que viene a continuación es la amalgama de los elementos para producir eso que con Heidegger y Vattimo observaron en cuanto a la obra de arte, el mundo que funda y el lenguaje. De forma similar, Arduini (2000) sitúa como base de la pirámide en la retórica la capacidad performativa del lenguaje:

Así pues, no solo el lenguaje es el órgano del pensamiento, sino que aquél se actualiza en las diferentes lenguas; éstas no serán entonces simplemente un modo de definir una realidad ya dada sino que construyen

el medio de descubrimiento de una realidad que de otro modo no aparecería o aparecería diversamente. (Arduini, 2000, pág. 30)

Lo importante del lenguaje radica en ser el medio decodificador de la realidad, siendo esta misma realidad la que nutre de los códigos y mensajes que trasmite. Este es un proceso diario y continuo. Es un carácter recíproco e indesligable el que apreciamos en esta reflexión. “La relación que conecta lenguaje y realidad es una relación entre elementos de un sistema que no puede separar el objeto del mensaje respecto del sujeto hablante y del medio con el que habla” (Arduini, 2000, pág. 43.).

Se asiste al concepto de *campo retórico*, donde la relación de lengua y mundo será relevante en el marco contextual de la creación poética. Arduini sigue la estela que se vio en el caso de García Berrio y Albaladejo sobre el hecho retórico y el texto retórico. Para el investigador italiano, el campo retórico está en estrecha relación con el hecho retórico. Ese espacio es en donde los elementos constitutivos del fenómeno retórico toman forma y orden, siendo el texto retórico el elemento constitutivo y constituyente central. Esta instancia, tan ligada a los hechos factuales internos y externos al individuo y a los pueblos, es lo que se avizora como creación de mundo. Así, el concepto de campo retórico retoma estos elementos, pero los actualiza guiándose de los ejes sincrónico y diacrónico de forma simultánea, ya sea como punto de referencia del hecho retórico (eje sincrónico) y como resultado de los hechos retóricos actuales (eje diacrónico). Una construcción hecha progresivamente gracias a la actualización de los hechos retóricos indefinidos de una cultura (Arduini, 2000, pág. 47).

La importancia del campo retórico radica en ser la guía desde la cual los textos pueden ser leídos desde su propio origen y contexto, relacionando los caracteres principales externos e internos, poniendo un horizonte o línea divisoria con otros campos retóricos. En este punto se vuelve sobre la construcción de mundos y como la *intellectio* juega un papel crucial en cuanto a cómo se amalgaman los diversos elementos que constituirán el campo retórico y que serán visibles dentro del texto retórico. Arduini retoma la operación de la *intellectio* como el origen desde el cual se acerca y dialoga con el texto retórico. Su importancia radica en ser el primer paso en la reflexión, tanto del trasfondo de un texto como lo que se encuentra por encima del mismo. Es en esta instancia

previa que se establecen las relaciones “(...) entre mundo, cultura y lenguaje en cuanto a proporcionar los presupuestos al texto retórico, establece también las coordenadas en el interior de las cuales el mundo puede ser transferido al texto mismo” (Arduini, 2000, pág. 61). Como se ha observado, se está ante un entramado donde los caracteres culturales, los códigos y mensajes comunicados se trasladan hacia el texto. Bajo esta premisa, es el diálogo que se establece desde y con el texto lo que nos acerca y comunica con el mundo del texto. El campo retórico también se concibe como una instancia donde se da una forma de traducción de los elementos constitutivos del texto. Es el filtro desde el cual se establecen las relaciones y conflictos que presenta la realidad del texto, su mundo (Arduini, 2000, pág. 71).

Así como el autor acerca al concepto de campo retórico, siendo la *intellectio* la instancia desde la cual se ordenarán los elementos constitutivos de la creación textual, será gracias a la formación de un *campo figurativo* desde el cual se podrán observar las formas de representar el lenguaje del texto. Estas figuras tienen como origen la noción de lenguaje figurado o lo que se conoce como desviación de un plano neutro. Es en este punto que Arduini disiente sobre una graduación del lenguaje desde un punto neutro. Para él, el lenguaje no es un esfuerzo por desviarse desde un horizonte inamovible, u oponer diversas formas expresivas. Existe solamente la posibilidad de expresar una verdad por medio de la imagen que nos reporta la metáfora.

Así, se está ante los campos figurativos conocidos como *metáfora*, *metonimia*, *sinécdoque*, *ironía*, *repetición* y *elipsis*. Arduini sustituye la ironía por la *antítesis* y agrega también las dos últimas figuras descritas a diferencia del planteamiento original de Giambattista Vico, de quien se guía inicialmente.

Al comprender la importancia de los campos retóricos, se acerca al concepto de Arduini sobre las figuras que “(...) pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en el que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de este modo lo hacemos visible (...)” (Arduini, 2000, pág. 133). La comprensión del mundo a partir de las figuras retóricas pasa por acercarse a una propuesta original de un lenguaje nacido desde la misma figura, que a la vez comparte con otras y que se puede comprender desde la perspectiva de los campos figurativos. Es pensar en macrofiguras que ordenan el sentido retórico

de un texto. Como sostiene el investigador italiano, las figuras representan algo más profundo. Ellas mismas presentan estructuras universales que organizan el pensamiento, más allá de una desviación de lenguaje (Arduini, 2000, pág. 136). El resultado final es presentar una forma de expresión propia de la figura.

Este acercamiento a las figuras y los campos figurativos como universales de la expresión y que orientan el pensamiento será el foco desde el cual se verá a las figuras retóricas en los poemarios y poemas de Varela. La idea de que existen macrofiguras que revelan el sentido de un poema será tomada con cuidado para no caer en una visión panorámica o superficial. Por el contrario, será esta perspectiva la que servirá para ordenar el análisis a la vez que se aproxima el sentir de poema. Se recuerda que las figuras son los medios por los cuales se construyen y ordenan los mundos y a uno mismo como parte de ese mundo (Arduini, 2000, pág. 145). Al recurrir a los campos figurativos, uno se acerca a comprender la construcción de mundos poéticos, de un lenguaje propio de la obra de arte.

Tal como se expuso al final del apartado precedente, tanto el esquema ontológico propuesto, la dimensión dialógica de la obra de arte y la construcción de mundos desde los campos figurativos serán las líneas de trabajo y análisis de los poemarios de Blanca Varela. Consecuentemente, se abordarán los libros y poemas que se ha seleccionado para el estudio.

3.2 Los poemarios *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*

El poemario *Valses y otras falsas confesiones* aparece en 1972 en una edición del extinto Instituto Nacional de Cultura. Fue el tercer poemario de Blanca Varela y presenta una cercanía en el espacio de tiempo publicado con el siguiente poemario que es *Canto villano*, editado en 1978 bajo el sello Arybalo. Se tiene que, en una misma década, aparecen 2 libros de la autora. Esto es algo que volvería a ocurrir ya en la década de los 90 con la publicación de sus últimos libros. Esta cercanía cronológica puede sugerir un mismo campo retórico en la constitución de los libros en mención, siendo que de todas formas hay temas e imágenes que se convertirán en constantes en la obra de Varela. Como se mencionó en el primer capítulo, temas como el yo poético o la relación con dios

o lo divino, así como los tópicos del cuerpo y la maternidad han sido estudiados por la crítica vareliana desde diferentes perspectivas. Estructuralmente, ambos están divididos en dos partes, siendo que cada parte haga alguna referencia, sea directa o indirecta al título de toda la colección. Se destaca la importancia de los primeros poemas de cada poemario. Al decir de Muñoz (2007), por ejemplo, sobre el libro *Valses...*:

Este texto supone además el cumplimiento de una ley tácitamente observada por Varela en las dos colecciones anteriores: se trata del primer poema y es a la vez una de las claves para la interpretación del resto de libro, como ya sucediera con «Puerto Supe» y «Del orden de las cosas» en *Ese puerto existe* y *Luz de día* respectivamente (Muñoz, 2007, pág. 125).

Otros investigadores como Silva Santisteban y Fernández Cozman tocarán temas como la desmitificación del vals como símbolo de un pasado colonial despreciable, falso, así como la contradicción que suscita el tema del amor. El mismo Fernández (2014), al tocar otros aspectos del poemario, revela que “Varela organiza un discurso multiforme donde se dan cita el monólogo del locutor personaje, las letras de valsos y la narración de hechos que remiten a la crisis del sujeto en la sociedad avanzada” (Fernández, 2014, pág. 79). Si bien el discurso multiforme lleva a una lectura atenta, se puede aunar todo bajo el signo de una intertextualidad entre los mismos poemas.

Otro punto a destacar tanto en *Valses...* como en *Canto villano* será la relación con las artes plásticas, así como la presencia de un bestiario poético que tendrá en la figura del perro una de las constantes en la poesía de Varela. Sobre las artes plásticas, esencialmente la pintura, las referencias a pintores como Antoni Tàpies, Vincent van Gogh o Francis Bacon serán notorias en el desarrollo de la poesía vareliana, según Modesta Suárez. Incluso referencias a la vida cotidiana en poemas como *Fútbol* y *Lady's Journal* por ejemplo, exponen el variado registro en cuanto temas de abordaje por Varela. La música será otra arista desde la cual entender el discurso multifacético.

Al mencionar la presencia de un bestiario poético, se encuentran animales como el buey, el cerdo, el pájaro, el gusano, la mosca entre otros. Estos animales comparten en común su condición precaria de vida, de alguna forma de peligro ante la realidad. De entre ellos, la figura del perro es la más importante y a la que

se le reserva un espacio diferente. En el poema *Secreto de familia*, será el perro la imagen central sobre la cual la voz poética se irá compenetrando hasta ser ella misma el perro, dejando su lado humano y asesino para convertirse en la carne pura de can. Esta pureza se relaciona con la luz, que está en la misma sintonía con la pureza del can, pues sólo la verdadera luz emana de dicha criatura.

Otros poemas donde se encuentran semejanzas en la forma de construir y disponer los elementos serán *Nadie sabe mis cosas* y *Camino a Babel*. Lo primero que salta a la vista es la extensión y el largo aliento de la voz poética para desarrollar todo el contenido. Por ello, justamente se ayuda separando las estrofas con numeración, sea arábica o romana. Crea así una serie de estancias donde la construcción puede ir de prosa poética al uso de números (el número siete, sobre todo) para resaltar ciertos elementos o imágenes recurrentes.

También se encuentra paralelismo entre poemas como *Ejercicios*, perteneciente a *Valses...*, y *Media voz*, perteneciente a *Canto villano*. En este caso se da la referencia a la creación poética misma. Es una reflexión que pone de manifiesto la forma de ver el quehacer poético como un enfrentamiento, una lucha manifiesta. Para la voz poética, el poema arroja a uno en la arena, bajo la luz y las palabras que mienten (poema *Ejercicios*). De la misma forma, se plantea el imposible de llegar al centro del poema, a su luz verdadera (poema *Media voz*). En ambos casos se está frente a un duelo, ya sea con uno mismo o con el mundo que le rodea. Y en medio de todo, están las palabras, ya sea para interpelar su veracidad o para admirar su esplendor. Si bien cada poema responde a su contexto dentro de los respectivos poemarios, se puede aseverar que la reflexión de Varela por el ser de la poesía pasa, en estos casos, por la interpelación al propio mundo creado. Ya sea el viento, la arena o las palabras, la voz poética reflexiona sobre sus muchas dudas y pocas certezas. Es así la principal certeza la desconfianza de lo que le rodea o el saber que no se puede aproximar al centro de la luz, de la verdad del poema. A continuación, se estudiará al detalle los poemas seleccionados respondiendo a cada poemario que lo acoge. Como se mencionó al inicio del capítulo, en la sección de Anexos se podrán consultar los textos analizados.

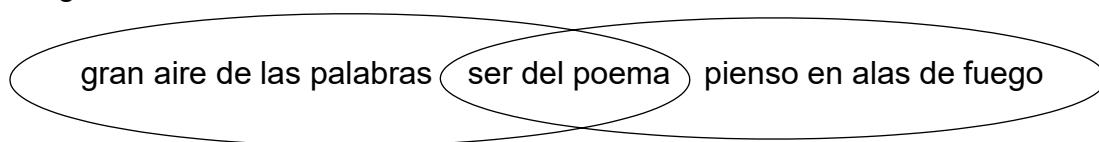
3.2.1 Diálogo y aperturas en *Valses y otras falsas confesiones*

Se ha seleccionado cuatro poemas para analizar en esta sección. El primer poema a estudiar es *Ejercicios*. Uno de los primeros aspectos a destacar es la presencia del poema como ente sobre el cual se interpela la misma voz poética. En las cuatro estrofas, claramente segmentadas por numeración romana, la voz poética envuelve a uno en un mundo lleno de elementos como nube, luz, fuego, música, palabras. Por otro lado, se tiene ojos, pupilas y alas. Existe un ir vaivén de elementos abstractos a elementos concretos, donde los segundos se entienden como los medios para acceder a los primeros. Se ve también la dualidad de dos espacios relacionados: la arena y el cielo. Estos espacios darán forma a la dirección de la interpelación y el diálogo que se establecerá, es decir, de forma ascendente. La voz poética reconoce que no existe otro enemigo que ella misma. Por tanto, dirige su atención al mundo creado, a los elementos constituyentes. Estas características se verán en la segmentación del poema.

El primer segmento pone de manifiesto los dos espacios donde habitará el discurso. Son tanto arena como cielo, en este caso representado en el verso “y el gran aire de las palabras”. La voz poética se admite como su propio enemigo, como se vio líneas arriba. Dicha verdad del poema lo que propone verdaderamente es que la voz poética se enfrenta en soledad a la perspectiva de la creación, a la búsqueda del ser del poema. Por ello, en el segundo segmento, a raíz de este enfrentamiento con el ser del poema, presenta la operación de la desmitificación de la luz y el ojo. Ambos elementos (situados en extremos complementarios) no serán de fiar para la voz poética. La luz y la nube, que para la tradición representan lo verdadero y el espacio de inspiración poética, son por el contrario elementos que engañan y que no es en ellos donde buscar el ser del poema. Por ello, los ojos, comúnmente entendidos como espejos del alma, medios para acceder al conocimiento, son los engañados de siempre. Su cualidad verdadera se observa en los versos “los engañados de siempre / no se cansan de tanta fábula”. Tampoco se puede confiar en los ojos como móviles hábiles para esta búsqueda del ser del poema.

Ya en el tercer segmento, se vuelve a la referencia del cielo con el verso “terco azul”. Sin embargo, también hay una relación con el ojo al mencionar la pupila. La voz poética es ajena a sí misma en este espacio. No existe pertenencia. Por el contrario, hay una usurpación que se expresa en la desautorización del ojo. El último verso “como dios en la nada” aclara que no es una divinidad tradicional lo que se está buscando, así como se refuerza la sensación de estar en una instancia límite, de contemplar el abismo, el absoluto. Es así que, ya en el cuarto segmento, la voz poética afirma la presencia de elementos como el fuego o la música que están en un orden superior desde donde comenzó todo. Es esa contemplación acaso la posibilidad de hallar el ser del poema, la que suscita temor o turbación en un principio. Pero no será esta perspectiva la que inquiete a la voz poética. Ello se encuentra en el último verso “sino el torvo juicio de la luz”. Ahí vuelve el elemento de la luz, pero en este caso cobra una particularidad. No hay un juicio sobre ella como al inicio, sino que es ella la que tiene potencialmente un juicio hacia la voz poética. Un juicio que se entiende terrible y espantoso.

Siguiendo el esquema ontológico, la voz poética reconoce el “verso y el gran aire de las palabras” como el lenguaje original hacia el cual ascenderá en búsqueda del ser poema. Elementos como el fuego y la música serán reconocidos como parte de su lenguaje fundacional. Incluso, el cielo, la arena y el ojo serán elementos que constituyen este lenguaje. Pues, es a partir de la oposición de ellos que la voz poética busca el conocimiento. La muerte, entendida como culminación o estado liminal de la voz poética, sucede en la ascensión. El verso “pienso en alas de fuego en música” grafica esta instancia. Se grafica así:



Como se observa, la intersección siempre será la búsqueda del ser del poema, la pregunta desde y con su mundo creado por el propio lenguaje. La instancia liminal y final es contemplar, llegar casi en lo justo, una verdad o conocimiento que no es posible para todos, y que reconoce nuevos medios para acercarnos, pues ya no podemos confiar en los tradicionales (la luz, el ojo, etc.).

La voz poética dialoga desengañándose de los elementos tradicionales, asumiendo una búsqueda (ascensión) hacia un momento liminal, una fundación de su propio mundo y lenguaje. Acepta que todavía no ha llegado al poema, pero reconoce que es la misma búsqueda y creación del lenguaje la respuesta.

Retóricamente, se reconoce que la figura de la metáfora es una de las que marcan el sentido del poema al inicio (el poema como un campo de batalla), pero será la figura de la antítesis la macrofigura que traspasará todo el sentido del poema. La antítesis aúna otras tantas figuras. Sin embargo, no se hace referencia a una en especial, sino en la idea central de la oposición y confrontación dialógica al que recurre la voz poética. Esta se dará desde la concepción de mundo con dos espacios enfrentados (arena-cielo), así como en la oposición luz-mentira, recordando la carga semántica que tradicionalmente se le asigna a la luz como elemento revelador y verdadero. Este sentido persiste en el resto del poema. Se asume la antítesis como uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad, debido a que se funda en las contradicciones que nos rodean (Arduini, 2000, pág. 121).

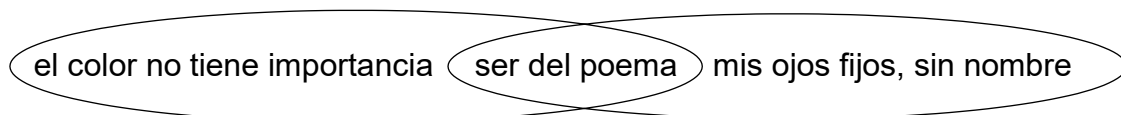
El segundo poema es *Encontré*. Lo primero que resalta es el título del poema en relación con el primer verso. Como desmintiendo lo afirmado en el título. Estructuralmente, el poema es un solo bloque de versos. No hay presencia de numeración y, como detalle, hay un uso de los signos de puntuación y mayúsculas que el primer poema no presentaba¹. El uso de estos signos de puntuación está en función de separar y marcar los elementos constitutivos del poema. Existe un solo espacio donde los elementos del poema habitan: el pájaro, el aire, la flor, el ojo. Todos asisten a un solo cuadro que la voz poética muestra. Resalta también, tal como en el primer poema, que la voz poética asiste a un diálogo interno consigo misma. La pregunta por el nombre o, mejor dicho, lo innecesario que resulta nombrar (dar conocimiento de algo) tiene una relevancia cardinal dentro del mensaje del poema.

Se retoma el inicio del poema con la afirmación de haber encontrado algo. Ahora, dicho descubrimiento no obedece a una búsqueda, sino a una

¹ El uso de los signos de puntuación, o mejor dicho de su ausencia, es una constante en la forma de componer de Blanca Varela. En relación al estudio, será en el poemario Canto villano donde esta característica será predominante

particularidad de lo cotidiano, de encontrar sin buscar algo (pues no se sabe el nombre de ese algo). Se puede afirmar que es más un sentir intuitivo que un reconocimiento lógico. Por ello, el cantar del pájaro y el reconocimiento de su música (que viaja en el espacio) es visto como lo esencial. Las características del pájaro, su nombre, forma o color no serán relevantes para el conocimiento o disfrute, pues lo esencial viaja a través del espacio. Es el mismo espacio en donde una flor (otro elemento sin mayores señas) se mueve dentro de lo que la voz poética adjetivará como esplendor. Ese mismo esplendor sin nombre (no existe apropiación) es el que englobará todo el cuadro, siendo los ojos el único elemento que reconoce como suyo la voz poética, esos mismos ojos que tampoco necesitan ser nombrados.

Se está ante un poema de recorrido corto pero lleno de contenido sobre el nombre de las cosas, la forma tradicional en que se comprende que algo sea nombrado, dando paso al conocimiento y, por ende, a la apropiación del objeto o ente. Varela subvierte la forma en que se acerca uno a las cosas para decir que no es necesario el nombre de algo para que se pueda acceder a él mismo. Ontológicamente, se está ante un nuevo umbral del ser del poema, de un momento donde nombrar no es necesario, sino de tener los sentidos prestos para acceder al nuevo conocimiento. Siguiendo el esquema, se propone:



Se destaca el verso donde se afirma que el color del pájaro no tiene importancia pues es ahí donde se expresa el nuevo lenguaje del poema, donde no es necesaria la apropiación de un nombre para acceder al ser del poema. Es ese mismo ser que se encuentra en ese mismo espacio sin nombre al que se asiste en última instancia con los ojos. Por ello, el momento culminante del poema, es en donde la voz poética realiza una operación de asimilación, siendo los ojos una parte de ese espacio, del esplendor sin nombre. Se iguala con el pájaro y la flor dentro del espacio donde habitan dichos elementos, siendo los ojos el órgano capacitado para captar la luminosidad del entorno.

Retóricamente, existe una relación de elementos que se encadenan para expresar un sentido más amplio. Estos tres elementos (el pájaro, la flor y el ojo)

responden a uno mayor, que es lo que la voz poética llama espacio sin nombre. Se puede acercar al campo de la sinécdoque en la operación de la parte por el todo. Así, son los elementos ya citados (pájaro, flor y ojo) partes que habitan un todo más complejo y aglutinador, pero que de una u otra forma revelan ellos mismo ser parte del lenguaje y mundo creado. Se recorta y expresa en dichos elementos lo que habita en el espacio sin nombre del poema. Resulta que este poema, así como el primero, responden a una misma pregunta por el ser del poema, ya como enfrentamiento o encuentro que se sucede dentro del mundo del poema. Ambos textos se caracterizan por la contundencia y brevedad del verso en su construcción. Sea afirmando o creando disyuntivas, la voz poética revela un lenguaje exacto y preciso.

El tercer poema a analizar se titula *Es más veloz el tiempo*, poema de largo aliento a comparación de los primeros que se analizar. Se observa una segmentación marcada, en donde la primera parte corresponde a la primera estrofa, siendo el elemento predominante el tiempo y, como acción, la escritura. La segunda tiene como punto de partida el amor. Sin embargo, el foco de esta parte (la más amplia de todo el poema) estará constituido por una encadenación de elementos y acciones que se tejen bajo un sentimiento de desencanto que contempla la voz poética en su recorrido. La última parte agrupa las dos últimas estrofas donde se cierra el círculo de desencanto. Por un lado, está la revelación de la flor y, por otro, el ciclo que cumple el tiempo dentro del mismo mundo creado bajo su égida. La concatenación de elementos cumple una función cíclica dentro del poema. Dicha función es usada por la voz poética para entablar un diálogo.

Así, la primera parte hace cuenta del tiempo como un elemento preponderante y sucesivo. Esto se entiende en la sucesión de sustantivos de los primeros versos: piedra, animal, hombre, color, sombra y pecho. Por eso, los primeros versos “estar en algo / alguna vez o siempre” son la operación que hace la voz poética para instalarse dentro de la vorágine que conlleva este movimiento del tiempo. De ahí, la pregunta que hace la voz poética hacia el aire encuentra réplica en su propia enunciación sobre la escritura y los medios con que se realiza. Se disgrega todo el conjunto del cuerpo, expresando que con cada parte (lengua, manos, pies y ojos) es posible la escritura, la expresión de la voz

poética. El tiempo es un elemento cuya función es doble: ser la misma vorágine donde se concatenan los demás elementos y, a su vez, ser la reflexión de la voz poética consigo misma. Esta reflexión lleva al compromiso con la escritura. En esta última parte, hace presencia el fenómeno del encabalgamiento. Se asiste a un ritmo en donde el poema pide más atención para comprender toda la dimensión de este segmento.

La segunda parte abre con la metáfora del amor como una ola enemiga. Esta confrontación marcará el tenor de este segmento. Hay una confrontación que la voz poética acepta desde la orilla contraria a toda la historia que recrea. Se asiste a un desengaño total, la historia, la cosas, incluso la misma voz poética se entiende parte de este proceso. Es en esta parte que hace su aparición otra vez el uso del encabalgamiento para dar énfasis a la confrontación de la voz poética con el tiempo aglutinador. Tanto la presencia del árbol que agrede, la canción y la nube, así como de las cosas que van hacia la muerte, todas son una misma imagen: fulgor y destrucción. Este es el mundo creado, este es el lenguaje del poema o, como lo dice el juego de versos, “aire en la grieta / o agrieta en el aire.” No hay escape para la voz poética dentro de este mundo creado. Su defensa estriba en la escritura. Sin embargo, no es suficiente. Por último, se observa un rasgo del carácter cíclico del poema cuando se vuelve a enumerar los elementos piedra, animal y hombre.

La última parte presenta un elemento nuevo dentro del mundo creado: la flor como mudo testigo de este devenir de las cosas dentro del tiempo. La voz poética habla de crimen, dando a entender que se ha asistido a una denuncia a lo largo de su discurso. El tiempo aglutinado es tal que ni él mismo, ni su propia acción sobre sí mismo, es capaz de hacer que se detenga esta sucesión de hechos. Se entiende que todo el mundo creado está bajo la égida del tiempo como elemento que cobija el desencanto, la revelación de las cosas como parte de una historia falsa y que la misma voz poética, a pesar de resistir con la escritura, está inmersa junto con todo y sin remedio.

En este poema, si bien no tan explícito como en los anteriores, se observa ontológicamente el tema de la escritura y las palabras como los únicos medios y elementos dentro del mundo creado. Es con ellos que la voz poética se comprometerá, y formarán su único coto de oposición al transcurrir irremediable

del tiempo, a los momentos falaces que se superponen. La escritura es parte de la reflexión de la voz poética como facultad creadora y performativa dentro del poema. La pregunta que dirige la voz poética hacia el cielo tiene como única respuesta a la escritura. Pero, también las palabras habitan este mismo nivel del ser dentro del poema. Palabras y escritura, los elementos que son más cercanos a la voz poética, son también la fuente de todo lo representado. Por ello, en el verso “no creo en nada de esta historia”, revela su desconfianza, pero más abajo acepta que toda esta creación es inevitable: “y sin embargo cada mañana / invento el absurdo fulgor que me despierta”. El esquema ontológico se expresa así:

el tiempo me acosa y me desdice ser del poema fulgor y destrucción

En los versos “el tiempo me acosa y me desdice”, está la apertura del lenguaje expresado en todo el poema. Por un lado, está el tiempo como elemento central en el ser del poema. Este es importante en su relación con la voz poética, pues revela un desengaño que será el tono en el texto. En el otro extremo, está el verso “fulgor y destrucción”, con lo que se tiene nuevamente un elemento relacionado con la luz. El fulgor se encuentra en la aglutinación de elementos en el tiempo. Así mismo, el fulgor también es luz creada desde la voz poética en “inventó el absurdo fulgor que me despierta”. El momento liminal de la existencia es la destrucción de los elementos. Se debe de recordar que todas las cosas caminan hacia la muerte, que toda esta historia es falsa y que no sobrevive ni piedra ni animal ni hombre. Incluso, el mismo tiempo no puede interrumpirse así mismo.

Si bien retóricamente se ven metáforas (el amor como ola enemiga), será con la repetición –la anáfora de la última sección (“con mi lengua escribo / con mis manos escribo / con mis ojos”) es patente de ello– desde el cual se configura todo el ámbito del ser del poema. El énfasis del discurso interno es con el tiempo aglutinador, con la concatenación de elementos. Como se sabe, “la repetición no es algo puramente formal y superfluo, sino que, por el contrario, nos acerca a una estructura compleja, un sentido interno del poema” (Arduini, 2000, pág. 128). Toda la historia y el desengaño del que hacen a uno partícipe la voz poética, también están mediados por la repetición de elementos. La triadas piedra-animal-hombre y lengua-manos/pies-ojos, incluso sol-tierra-centro, son

representativas de dicha repetición. Innegablemente hay un ritmo *in crescendo* expresado en el verso “caminan bellamente hacia la muerte”. Este espacio es hacia donde conduce el tiempo: fulgor y destrucción.

Como último poema a analizar, se da una aproximación al texto que cierra todo el conjunto de poemas de *Valses y otras falsas confesiones*. El poema es *Auvers-sur-Oise*, donde la referencia es con el pintor Vincent van-Gogh y al lugar donde murió. Se entiende que es un poema de largo aliento, claramente segmentado en cuatro partes. La marca del diálogo es lo primero que resalta, instaurando así un “otro” con quien la voz poética entabla el discurso. La primera parte es muy gráfica al respecto, no solo en el aspecto dialógico, sino que también en la creación del mundo como un espacio dividido. El “tú” intenta entrar hacia otro espacio, un lugar desconocido, donde lo que prevalece es el sentido del desengaño. Hay un desengaño expresado por la voz poética en versos como: “Al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono. / Te equivocas.” Los versos “Tú estás solo, al otro lado. / No te quieren dejar entrar.” sugieren la soledad de ese a quien se dirige. El mundo creado está modelado en la forma de una confrontación estéril. También se observa un insistente uso de la repetición en los primeros versos, así como de los juegos fonológicos (gusanito, gusaboca, gusaoído) que complementan el sentido del poema. El mundo creado se engloba en la representación de dos espacios donde la música es el elemento diferente y deseado. En medio de todo está, ese otro, el tú del poema, a quien la voz poética llena de adjetivos y calificaciones que lindan con lo humillante. Sin embargo, esto es una estrategia que se descubre en el siguiente segmento.

El tono cambia en la segunda parte. La voz poética se muestra contemplativa y aleccionadora. La voz poética se dirige a ese otro: “Hazte fuerte. Guarda miga sobre miga”, o también: “Llegado el tiempo tendrás alas y un rabo de toro o de elefante para liquidar todas las dudas (...).” Se está así ante un proceso de aprendizaje, de aceptación por parte de ese otro que intenta ingresar en el lado de la música. Tal como empieza el segmento, se está ante un cambio de estación, donde para ese otro comienza un nuevo momento: “Mírate en el agua. Aprende a odiarte como a ti mismo”. Acá hace su aparición un elemento ya visto en los anteriores poemas. Es la ausencia del nombre de las cosas. Tal como se manifestó, para la voz poética no es necesario poseer ni nombrar para

saber de la existencia del ser y de participar con este mismo en su devenir. La música es parte de ese espacio sin nombre que se aludía en el poema *Encontré* y al que, consecuentemente, se asiste en este nuevo derrotero de la voz poética. Por ello, los versos “Las palabras, los nombres, no tienen importancia. / Escucha la música. Sólo la música” revelan el sentido del ser del poema para la voz poética.

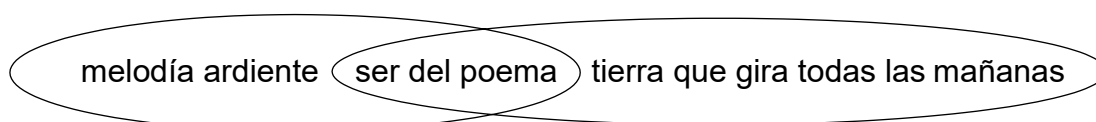
Para el tercer segmento, se asiste a un nuevo confrontamiento de la voz poética frente al otro. Se encara de forma directa sobre la forma de vida de ese otro, si acaso no es parte de ese mismo ruido y llanto que escuchaba en la primera parte. También, se asiste a una asimilación de parte del otro hacia ese lado del ruido y de las máquinas. Por ello, el segmento inicia con un símil de un tren y su recorrido hasta un muro de espejos. El significado del reflejo hace patente el proceso mencionado. Sin embargo, no es solo eso. La metáfora de la tierra como un cuerpo humano que conmueve y rechaza es otro signo de que el otro se encuentra cada vez más cerca de compenetrarse con ese espacio. De nuevo, el lector se encuentra ante la confrontación de dos espacios: “Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto (...)”. Estos espacios delatan que se está en el mismo lugar del comienzo. La mención a la música viene en la forma de otro idioma (un recurso ya usado en el poemario), dando lugar a recalcar que no hay atajos en este lugar.

El cuarto segmento estará signado por figuras antitéticas, en donde lo que se busca es representar el espacio hacia donde ese otro ya es parte. dan fe de ello, construcciones como la oposición ángel/hombre, las relaciones establecidas en ojo ciego, oído sordo, muda lengua, etc. Incluso dan fe de ello la búsqueda de impactar con construcciones como muñón angélico (muy propias de poemas como *Vals del ángelus*, por ejemplo) o informe felicidad. Acá ya no existe la confrontación o el diálogo inicial del poema. Se vuelve también a los epítetos con que la voz poética engloba la existencia del otro: gusano, ave, simio, viajero. Nuevamente son usadas las características de animales para comprender el sentido de la existencia dentro del mundo creado. Ya en el primer y segundo segmento es resaltante el uso de este recurso.

Existe la aceptación del mundo, del ruido, de la música. Todo es parte de la existencia irreductible del otro que la voz poética entiende como “lo único que

no sabes es morir ni creer en la muerte.” Así, ese otro no es más que la misma humanidad personificada. Este es el primer giro del poema. Un segundo giro está en el mismo sentido. Si se acepta que es la misma humanidad la que habita en el lugar del ruido y de las máquinas, se puede aceptar también que es la voz poética misma que revela su pertenencia dentro de ese mundo creado por sus palabras. No hay otro. Es la misma humanidad. Si bien hay un ejercicio de diálogo, al final se revela lo que en los otros poemas también aparece: un desdoblamiento, una reflexión. Así, la música, que aparece como un elemento de salvación, un elemento diferente en otro espacio, es parte de la esencia misma del mundo creado. Todo el texto es una revelación del ser del poema, que se puede extrapolar hacia la vida contemporánea, una melodía de máquinas, ruidos, caos, muros y puertas que no responden.

Se puede marcar los momentos del poema donde con mayor claridad se ve la marca ontológica y performativa del ser del poema. En el primer segmento, se tiene el verso: “Todas las riquezas, todas las miserias, todos los hombres, todas las cosas desaparecen en esa melodía ardiente”. El elemento gravitante de toda la construcción y, por ende, del sentido ontológico del verso es la melodía ardiente. Este elemento es lo que la voz poética enuncia como gran símil de la aglutinación de todas las cosas dentro del poema, una serie de enumeraciones y concatenación de elementos que son parte del lenguaje y del mundo creado. Por ello, la melodía ardiente es el elemento que expresa el lenguaje del poema. Por otro lado, se tiene lo referente a la existencia y apertura de mundo, el devenir del ser. Este devenir se ve plasmado en el siguiente verso: “Porque ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos pies cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente joven todas las mañanas.” El elemento central es la tierra que gira todas las mañanas. Con este elemento, junto con la melodía ardiente descrita, se construye el esquema ontológico:



Tal como se destacó, el esquema presenta los elementos que, dentro del poema, resultan ser los más representativos del lenguaje del mundo creado, así como del devenir de dicho mundo. La melodía ardiente es lo que la música y el

farragoso mundo creado dan como resultado de coexistir bajo una misma lógica. El poema es la melodía ardiente que habita cada momento del mundo creado, su repetición y permanencia dentro de su propia realidad.

Hay diversos mecanismos performativos dentro del poema. Retóricamente se encuentran anáforas, repeticiones y concatenación de elementos para dar un efecto más rotundo del mundo creado. Incluso lo hace con juegos de neologismo como el caso de gusanito, gusaboca, gusaoido, términos creados a raíz de la necesidad de acercar al lector al gran símil que hace entre el ser humano y el gusano. Es ahí donde se identifica la gran marca retórica de la metáfora que traspasa todos los segmentos del poema. Este campo figurativo dirige hacia una visión universal de la metáfora como el símil por excelencia del poema entre el ser humano y el gusano. Esto lleva a enunciar, en un nivel más profundo de esta comparación, al mundo creado como reflejo mismo de ese ser. Así, se recuerda el primer verso del tercer segmento: “A lo mejor eres tú mismo el tren que pita (...)”, en donde hay una asimilación entre ese otro y el mundo creado, una compenetración.

Una función de la metáfora es la de crear nuevos sentidos de existencia, nuevas formas de representar las cosas, que de otra forma no podrían ser expuestas. Así, “(...) la metáfora se convierte de esta forma en el medio para ir más allá del significado referencial y alcanzar una verdad más íntima y profunda” (Arduini, 2000, pág. 108). Es esta verdad más íntima y profunda del mundo creado la que hace partícipe a uno la voz poética. Habla, por medio del tú poético, directamente hacia la realidad circundante e interpela usando el símil descrito. La verdad del poema, su forma y lenguaje, es también la verdad de la voz poética, de la poeta, y, por esa estrategia, la propia verdad de cada uno. Dice que todos participamos en esa melodía ardiente, en ese mundo que gira cada mañana. Somos la música que escapa de la oreja desgarrada.

3.2.2 Fundación de mundo y devenir en *Canto villano*

En el cuarto poemario de Blanca Varela, el título del mismo se presenta como una figura antitética, a la forma de oxímoron. Dicha marca será relevante a lo largo del análisis de los poemas. El poemario presenta a simple vista una

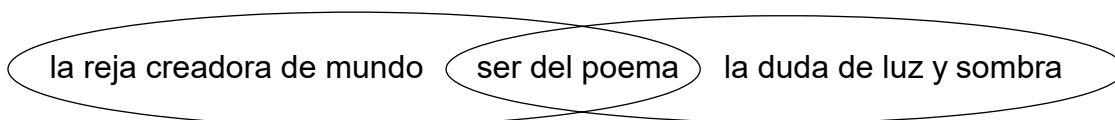
relación que se construye como una oposición. Sin embargo, se afirma también que se está ante un nuevo sistema de valores, conceptos y paradigmas. El poemario tiene dos partes claramente marcadas. Primero está *Ojos de ver*, que contiene una serie de poemas cortos, en contraposición de la segunda parte titulada *Canto villano*, que contiene poemas de variada extensión.

El primer poema a analizar es *Reja*. Presenta una sola imagen en la cual confluyen dos elementos la luz y la sombra. En principio, el lector se encuentra con una constante en la producción poética de Varela, su referencia a la luz y la duda que causa su presencia. A esto, se le suma la contraparte de la sombra y se tiene una imagen bifronte. La expectativa que causa en la voz poética con el no saber qué elemento es cada uno y desde dónde se sitúa, lleva a uno a preguntarse por la reja, el único objeto tangible dentro del mundo creado del poema. Todo el lenguaje del texto se condensa en la reja, que hace posible esa aparente división entre los dos elementos que dan sentido al mundo.

La reflexión de la voz poética parte de una constante. Siempre habrá luz y sombra porque existe la reja. Lo que ontológicamente se entiende como fundación de mundo y de lenguaje, se conjuga en la nueva perspectiva de la luz y la sombra como el ser del poema. Existe una nueva forma de acercarse a la verdad de las cosas, no de forma categórica, sino más bien reflexiva, dejando espacio para la duda, que es la marca de la voz poética. El recurso para expresar esta duda es presentado a través del verbo ser que aparece explícitamente en el primer verso, pero en el segundo se suprime. La elisión verbal es clara, pero también impele a revisar, no solo como recurso sonoro, sino que como característica del mundo creado. Se suprime el verbo pues lo que se busca es dejar patente la sensación de oposición y confluencia.

Volviendo al enfoque ontológico, el lenguaje del poema está en el elemento creador de la luz y la sombra: la reja. Los elementos formadores del mundo están orientados dentro de la lógica de crear binomios, opuestos que confluyan en un mismo horizonte. Lo que entendemos como fundación de mundo, o sea el lenguaje, está concentrado en la reja. Para comprender el devenir del poema, se fija en la reflexión que hace la voz poética, la duda que se expresa con el verbo ser y su pregunta por la luz y la sombra. El devenir del mundo es el punto hacia el cual se mueve en su historia, en su finitud. Por ello,

la reflexión sobre el ser de los elementos que forman el mundo creado es la instancia desde donde el ser del poema se expresa como una nueva perspectiva de existencia. Se expresa así:



Entonces, la fundación del mundo del poema está dirigido por la propuesta del lenguaje y el devenir de lo creado. Por ello, se está ante un nuevo paradigma de conocimiento, a una forma de asistir al diálogo con el poema. El devenir del poema está signado por la instancia de la duda, lo que se comprende como reflexión de la voz poética. La confluencia de la luz y la sombra dan paso a comprender retóricamente esta característica. En el campo figurativo de la antítesis, se puede encontrar el acercamiento debido al poema. Es antitético el devenir del mundo del poema, pues se construye a raíz de una oposición de los elementos que forman el mundo creado. La luz y la sombra son parte de una misma forma de pensamiento que asume el ser del poema. Dicha oposición se comprende como una paradoja e invita al lector a asumir un nuevo paradigma. “La paradoja crea una laceración porque pone a prueba la pereza intelectual, porque asume el riesgo del absurdo para expresar las contradicciones que construyen al hombre” (Arduini, 2000, pág. 121). Como se menciona, la construcción retórica del poema impele a comprender un nuevo umbral de conocimiento, construido con los mismos elementos que forman parte del cotidiano de la existencia, pero que se presentan bajo un nuevo panorama.

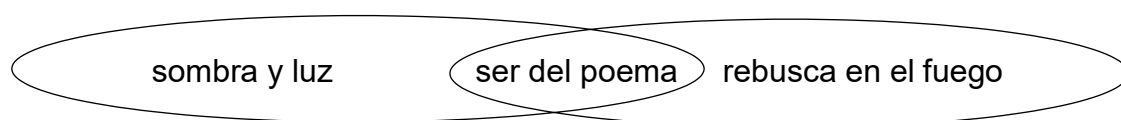
El segundo poema a analizar es *Tàpies* (referencia directa al pintor catalán Antoni Tàpies). Si bien el poema presenta su propia segmentación graficada con la numeración arábiga de cada estrofa del poema, se hace una primera segmentación juntando las dos primeras estrofas del poema. Hay elementos que logran apreciar una unidad dentro de los versos. Por un lado, está la venta y la puerta como parte de una ambientación del poema, de la misma forma con el uso de opuestos como hombre/ángel y abajo/encima. Esta es una clara intención de contextualizar la acción dentro de unos parámetros que se guían por la orientación de los elementos enunciados por la voz poética. Todos los elementos hacen referencia a un punto de vista del mundo creado. Es importante recalcar

el uso de las oposiciones en esta parte. De forma similar, se sucederán en otro segmento del texto. Esta primera sección corresponde a la contextualización del mundo del poema y los elementos que irán definiendo el lenguaje del mismo.

El segundo segmento del poema está concentrado en la tercera estrofa. La descripción de este segmento como una bisagra entre el anterior y el último segmento del texto, no solo es para crear una diferenciación. La característica de este segmento está centrada en el elemento del yeso, entendido como un material de construcción y como parte de la rehabilitación del cuerpo. Es pues una construcción metonímica en relación con la figura del ser humano expuesta en el anterior segmento. El yeso se convierte en un material de construcción del cuerpo. De la misma forma, el siguiente verso anuncia una ascensión (la nube) hacia un nuevo espacio del poema, una búsqueda del ser del mismo. El centro como punto de orientación será un clave a seguir.

El tercer segmento lo conforman la cuarta y quinta estrofa del poema. Nuevamente se asiste a un juego de oposiciones entre elementos tales como sombra/luz y vida/muerte. Estas construcciones responden al propósito del mundo creado en el símil del verso inicial “como el mundo.” Se está ante una disposición del mundo de forma tradicional, resaltando la antítesis sobre la cual se funda el mundo creado del poema. Lo que se presenta es un estado de lo que existe en torno al ser humano. La voz poética prepara a uno para develar el devenir del poema. Ello sucede en la quinta estrofa. Hasta aquí, todo el recorrido del poema ha sido expuesto para la caracterización del mundo creado, pero existe una razón para ello: es el ser del poema expuesto de forma rotunda en el verso “el justo golpe”. Ahí, es el punto donde se expresa qué es el poema (la creación) para la voz poética. El momento preciso de la acción, cuyo entorno es diferente al de los otros segmentos. Los elementos de la música y el fuego son de aspecto abstracto, que de una forma tienen un significado especial dentro de la obra de la poeta, según lo estudiado en otros poemas. Tanto la música y el fuego se relacionan con los aspectos de la creación poética. Lo mismo ocurre con el segundo verso de esta estrofa, en donde hay una clara alusión al proceso de escritura. El elemento del fuego no está en solitario. Está supeditado a la acción de rebuscar, de persistir en una búsqueda que lleva a uno a la fundación del poema.

Para el esquema ontológico, se centra primero en el lenguaje del poema, en los elementos del mundo creado. Por ello, se toma como referencia la propuesta de oposiciones que se vio al inicio. Se puede tomar el verso “puerta entre la sombra y la luz”, como base para ello. Así, al tomar ese par de términos de uso constante en los poemas de Varela, se aúna al elemento de la puerta como parte de la ambientación del texto. Para el caso del devenir del poema, el verso “la rebusca en el fuego” propone la propuesta central de la voz poética misma. Tanto la acción como el encontrarse conjugada con el juego revelan una instancia propia del poema, su propia historia y fundación. Toda la construcción del texto se nos revela como la rebusca del ser del poema, del acto de creación que subyace en el ser humano. El esquema se grafica así:



Retóricamente, ya se ha visto cómo, a partir de una serie de oposiciones, es como se nos muestra el mundo creado del poema. Tal como se observó en el primer texto, acá también las paradojas serán fundamentales como sustrato del lenguaje poético. Ya sea desde lo terrenal (hombre, yeso) a lo sagrado (ángel, fuego), así como lo concreto (puerta, ventana) a lo abstracto (música), cada una de las relaciones establecidas parten de una paradoja claramente marcada (el ejemplo clásico de vida/muerte y luz/sombra lo refuerzan). “En este caso la antítesis y la paradoja se transforman en instrumentos antropológico, en consustanciadas a la misma condición del hombre” (Arduini, 2000, pág. 122). Este instrumento desde el cual se construye el poema es la relación que posibilitará su propio devenir hacia la búsqueda del ser del poema. Al igual que con el poema anterior, la construcción antitética y la desmitificación serán los recursos más recurridos.

El tercer poema a analizar es *Persona*. Se puede segmentar el poema en tres partes, al partir del hecho de que la voz poética centra su discurso en el sujeto que nombra como el “querido animal”. Así, la primera parte contempla la primera y segunda estrofa. Es la presentación del sujeto del poema. Los elementos del mundo creado del poema giran en torno a cómo se constituye el sujeto (huesos, recuerdos y sombras), así como de la ambientación del mundo

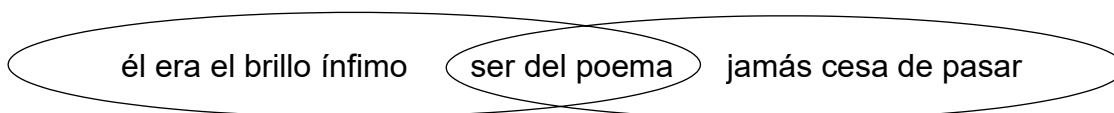
(aire, lugar, alfiler). La voz poética metaforiza todo en relación al querido animal que “jamás tuvo sombra ni lugar”. Comprende que toda su historia de vida se concentra en la reflexión final que hace (en tiempo pasado) desde la cabeza del alfiler, es decir, desde un punto límite de su existencia.

El segundo segmento toma en cuenta la tercera estrofa. En ella, se identifica la reflexión que hace el sujeto del poema, la cual quedó pendiente en el último verso. Los elementos resaltantes son el brillo, el grano de tierra y el autoeclipse, todos formando parte del mundo creado del poema. El punto de referencia desde el cual se construye el mundo del poema está centrado en el sujeto, la imagen del brillo ínfimo (en paralelo con el verso “una señal en el aire” del primer segmento) que repiensa su existencia. Es pues una metáfora de una existencia breve, que, con la imagen del grano de tierra sobre el grano de tierra, refiere una existencia que se construye de forma repetida, esforzada y resiliente. La voz poética anuncia toda esta existencia, de nuevo recurriendo a una imagen metafórica, como un autoeclipse, un ocultar su propia luz con su cuerpo. Por lo tanto, se está ante una forma de referir la autodestrucción a la que puede llegar el querido animal, esta vez identificándolo con el género humano.

El tercer segmento corresponde a la última estrofa. En ella, el querido animal y la voz poética comparten el mismo espacio de la acción. Todo está centrado en un solo movimiento (en verdad la repetición del mismo). El verso “jamás cesa de pasar” advierte de la última cualidad del querido animal, la definitoria. En el verso “me da vuelta”, está definido el carácter del sujeto del poema, su persistencia dentro de la existencia, dentro del mundo creado. Contemplando todo el texto, hay un acercamiento a una comprensión ontológica del ser humano en su devenir histórico. Si bien esta aproximación se funda en la representación del mundo creado, también encuentra correlato en la perspectiva sobre el querido animal como correlato de la resiliencia ante la existencia.

Ya ontológicamente la voz poética presenta el devenir del querido animal, pero también nos habla de un proceso de creación interna, el devenir y su historia. Así, el ser del poema descansa en la descripción del querido animal, del sujeto cuyo brillo era ínfimo. Es ahí donde se encuentra la esencia del lenguaje y del mundo del poema. El verso “él era el brillo ínfimo” nos reporta todo el ser del sujeto, sus cualidades y elementos. De la misma forma, el devenir del poema

se centra en el momento liminal del sujeto, en su característica que lo hace permanente, pero finito. Se observa el uso del tiempo pasado en los verbos tener (verso “jamás tuvo sombra ni lugar”), pensar (verso “desde la cabeza de un alfiler / pensaba”) y ser (verso “él era el brillo ínfimo”). En cada caso, la voz poética anuncia su finitud. Según lo expuesto, el devenir del ser del poema es representado en el verso “jamás cesa de pasar”. El esquema resulta:



Se toma en cuenta el lenguaje del poema, su pertenencia al mundo creado, así como el devenir del ser. En ambos casos, el eje del discurso es el querido animal del texto. La voz poética hace uso del recurso metafórico como herramienta performativa. Lo que ontológicamente se ve como el ser del poema, retóricamente se expresa como una serie de símiles en el texto. Se recuerda así lo dicho sobre el uso de los verbos en tiempo pasado: tener, pensar y ser. Cada uno de ellos describe una acción propia del sujeto en el texto. El uso de la semejanza es explícito como recurso constitutivo del poema. Se ha visto cómo la voz poética relata la historia del querido animal desde esta perspectiva. Se recuerda que tradicionalmente la fuerza metafórica radica en la semejanza, siendo esta la que permite la sustitución sobre la base de comparaciones (Arduini, 2000, pág. 104). De esta forma, todo el discurso sobre el poema pasa por una gran metáfora de la existencia misma. Es un devenir que la voz poética relata y hace partícipe a uno del mundo creado.

El cuarto y último poema que se estudia es *Media voz*. La segmentación parte con la primera estrofa del poema. Se está ante la apertura, la ambientación del poema como mundo creado, en donde destaca desde un inicio la perspectiva de la escritura como parte del proceso de existir. La relación entre los verbos copiar y respirar así lo muestran. Los elementos resaltantes son la luz, el aire, la hierba y el cielo. Todos están de alguna forma engarzados como parte de la ambientación del poema, pero también como su lenguaje, sea como parte de la metáfora inicial del poema “la lentitud es belleza”, sea como la repetición del término bajo en los versos “bajo el aire ralo de noviembre” / “bajo la hierba sin color” / “bajo el cielo cascado y gris”, incluso en la oposición del final del

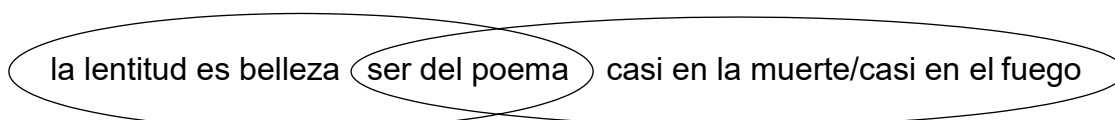
segmento con duelo y fiesta. Esta variedad de recursos indica que, para la voz poética, cada parte es relevante en el proceso de configurar el lenguaje del poema. La representación del mundo del poema nace de sus propias cualidades. Se define en el copiar, en el aceptar, en respirar junto con el poema.

El siguiente segmento del texto corresponde a la segunda estrofa del poema. En ella, la voz poética hace referencia plenamente al poema como creación, como centro del mundo creado. Los elementos de esta sección están divididos. Por un lado, está la acción de la voz poética con el verbo llegar. Por otro, está el símil construido entre el sol y la luna. Si bien se puede aceptar una oposición entre sol y luna, así como entre luz y penumbra, las características de cada cuerpo celeste llevan a uno a considerar que cada uno representa una forma de ver el poema. Se debe recordar que la voz poética habla de una búsqueda, un camino que no tiene término y que nunca llegará a él. Se piensa en una mirada hacia arriba, la misma que se reveló en el primer segmento, cuando la voz poética habla desde una posición bajo el aire, bajo el cielo. El eje principal está en el poema como metáfora: el sol como luz sin mancha, la luna como sombra inevitable. Ambos, luz y sombra, lo cubren todo. Estos elementos se repetirán inmediatamente.

La tercera parte comprende la última estrofa. En ella, se asiste al encuentro de la voz poética con el poema. Los primeros versos hablan de un estado en donde tanto la luz y la sombra forman parte del mundo creado, de la esencia del poema. Se asiste, asimismo, a un símil de el “animal de palabras”, que no solo hace referencia al poema mismo, sino que le transfiere otras características más cercanas a lo biológico, humano o no humano, pero que contiene en sí una existencia no etérea, sino concreta, real. Por ello, los elementos como esplendor, huella y restos muestran otra cara del poema. Esto se da no solo como una instancia propia de los astros o en el cielo con la luz y sombra, sino que puede ser más cercano, más terrenal y concreto. En todo el segmento, es la voz poética la que se mueve. Solo su voz, su soledad, la instalan en el límite de la creación. Por ello, son los elementos de muerte y fuego como representación de dicho horizonte. El gran detalle está en el término “casi”. Este adverbio indica un punto (si bien difuso, al menos concreto) hasta donde ha llegado la voz poética en su encuentro con el poema. Lo que se puede decir,

como vislumbrar una instancia final del poema, se entiende como asistir a la fundación del mismo, de un nuevo principio de relaciones.

Ontológicamente, se observa un proceso de constitución, de corporificar el poema, de plasmar su ser. La voz poética no busca una culminación, sino, por el contrario, busca ser parte de la existencia del poema, de su recorrido. Todo esto bajo un tiempo detenido, aparentemente, un espacio que se encuentra por fuera de lo cotidiano. Esta representación está comprendida en el verso “la lentitud es belleza”. Tanto como ambientación del mundo creado, como la esencia del poema, el primer verso del texto revela la forma como la voz poética asiste a esta existencia. De la misma forma, la voz poética cierra su recorrido con una aproximación al ser del poema. Es el devenir de su historia la que muestra como un momento límite, un horizonte. Los versos “casi en la muerte / casi en el fuego” revelan dicho horizonte. La fundación de mundo está en esa línea entre el fuego y la muerte. La voz poética dirige consigo misma hacia esa suerte de precipicio donde se asiste al ser del poema. Se funda un nuevo mundo con las relaciones establecidas entre cada elemento del poema. Se debe de tener presente que estos elementos son una constante del momento fundacional del poema, ya vistos en otros textos. Se expresa el esquema de la siguiente manera:



Al resaltar ontológicamente la importancia del lenguaje en el mundo creado del poema, se está siendo partícipe de una estructura metafórica que traspasa todo el texto. El primer verso se vuelve como una suerte de guía. “La lentitud es belleza” envuelve en una forma de ver la existencia de las cosas, en una estética si se quiere. Cada elemento del poema tiene un ritmo, según la disposición del mismo, según la relación que establece dentro del texto. Así, sea como anáfora o paradoja, las figuras dentro del texto siguen una intención de crear nuevas formas del ser del poema. En el siguiente segmento, se ve que el poema es entendido como una dualidad: el sol y la luna. El tercer segmento así también lo anuncia con la luz y la sombra. Sin embargo, acá también se asiste a lo que se menciona sobre el “animal de palabras”, la otra gran metáfora sobre el

ser del poema. Ya sea como símbolo o similitud, se está ante un universal de la expresión de carácter autónomo (Arduini, 2000, pág. 109). El conjunto del texto se presenta como una estética y una ética del quehacer lírico. Esta forma de arte poética es lo que subyace como el devenir del ser del poema.



En este capítulo, se revisó primero el enfoque ontológico, que parte de los textos *Más allá del sujeto* y *Poesía y ontología* de Gianni Vattimo. Se tomó el concepto de ontología del declinar, resaltando que el ser es principalmente, devenir, que nace y muere y, es por ello, que tiene historia. Es así que, en el momento liminal de su recorrido, logra ser historia, logra su propia verdad que, para Vattimo, se entiende como iluminación. El lenguaje será una instancia importante en el estudio, pues se relaciona con el aspecto constitutivo del poema, primero en relación al origen del ser y, luego, como ambientación del mundo creado. Así mismo, el devenir del ser como historia y muerte se entiende como la única forma de existencia, siempre pensando en la fundación del mundo del poema. En este parte, resulta el esquema propuesto de silencio → lenguaje / muerte → existencia. Recordando que el ser el poema se encuentra en medio de estas relaciones.

Sobre la fundación de la obra de arte, Vattimo se acerca al estudio de las corrientes vanguardistas y la concepción del arte como una cosmicidad y a su carácter profético. Así mismo, acerca al lector al término *Stttos*, un choque del lector con la obra. Este término dirige a uno a comprender la obra como un diálogo, un encuentro desde el cual se puede asistir al lenguaje del poema y al devenir de su historia. Así, el lector se encuentra con una serie de relaciones que permite asistir al ser del poema, a encontrar su verdad.

En el aspecto retórico, se revisa la propuesta de Stefano Arduini. El enfoque de la presente tesis toma principalmente la ideal del lenguaje y el mundo representado o creado. Se toma también la idea del lenguaje como órgano motor del desarrollo de contenidos y conocimientos. Es ahí en donde toma importancia la idea de los campos figurativos. La idea es que las figuras retóricas no son desviaciones de un grado o lenguaje estándar, sino que son en realidad el origen del mismo lenguaje, pues así fueron y son comunicadas por los pueblos. Ellos

establecen su mundo, su verdad, a través de figuras o macrofiguras, según el estudio desarrollado.

Para el presente trabajo, se analiza los poemarios *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*. Se da un acercamiento con una perspectiva comparada. Se observa que poemas como *Ejercicios*, perteneciente a *Valses...*, y *Media voz*, perteneciente a *Canto villano*, comparten la misma referencia a la creación poética. Otro aspecto que comparten es la relación con la pintura. De forma similar, el recurso de la desmitificación está presente en ambas colecciones. Poemas como *A rose is a rose* y *Justicia* dan prueba de ello.

Se analizan cuatro poemas de *Valses...*: *Ejercicios*, *Encontré*, *Es más veloz el tiempo* y *Auvers-sur-Oise*. En general, en cada poema se asiste a un diálogo de la voz poética hacia el lenguaje del mundo creado. En el primer texto, existe un interés por examinar el poema como creación misma. De forma similar, es el segundo texto, si bien la búsqueda del ser del poema no es explícita. En ambos casos, se poetiza sobre las formas de creación y las nuevas relaciones que se establecen. En el tercer texto, se toca el tema de la escritura. Sin embargo, se ve que el devenir del tiempo sobre las cosas dentro del mundo cobra más importancia. En el último poema, se observa de forma explícita esta reflexión como un diálogo de la voz poética con un otro que resulta ser, en un primer nivel, el género humano, pero que también, en un nivel más profundo, es el reflejo de la voz misma que enuncia el mundo creado de todo el poema.

En *Canto villano* se analiza cuatro poemas igualmente: *Reja*, *Tàpies*, *Persona* y *Media voz*. Hay una importancia de la antítesis como macrofigura en *Reja*, de forma similar que en *Tàpies*. La presencia de elementos como la luz o las sombras serán una constante, lo que llevará a vislumbrar no solo el mundo creado del poema, sino la fundación del mundo, de un nuevo paradigma. En *Persona* y *Media voz*, se observa que el recurso de la metáfora volverá a hacer su aparición. Primero, aparecerá como una representación del ser humano (poema *Persona*) pero también como una búsqueda del ser del poema. Esta instancia se verá de forma explícita con *Media voz*. Acá es en donde se asiste a la fundación del mundo del poema como un espacio límite, un lugar al que solo la voz poética se asoma, y, gracias a ella, los lectores a su poesía.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se acercó a la poesía de Blanca Varela como una de las más destacadas dentro de nuestra región, dando énfasis en los diversos puntos de visto y temáticas que investigadores como Camilo Fernández Cozman, Modesta Suárez, Rocío Silva Santisteban, Gonzalo Portocarrero entre otros, han dado cuenta de todo el abanico de posibles lecturas. Una de ellas es la que nos ocupa como investigación, la referida a la ontología del poema, su lenguaje y fundación de mundo que reporta. Se abocó a la lectura de sendos poemas pertenecientes a los libros *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*. Las conclusiones están en relación a los aspectos más resaltantes de cada capítulo.

1. De los tópicos estudiados por la crítica sobre la poesía de Varela (sobre el cuerpo, la divinidad, etc.), el enfoque ontológico se muestra como una fuente idónea para acercarnos a la búsqueda del ser del poema como lenguaje y fundación del mundo del poema. El enfoque primordial fue la ontología de Martín Heidegger, principalmente lo expuesto en *Arte y poesía*. Se rescataron como elementos principales del ser del poema el diálogo que establece la obra y la fundación o permanencia dentro del mundo creado como la verdad del poema.
2. Clara exponente de la poesía de la generación del 50, Varela demostró con su producción poética su vigencia más allá de restringirse a una estética grupal. Teniendo como figuras a José María Arguedas y a Emilio Adolfo Westphalen como parte del tejido inicial de sus textos, se observaron también otras influencias o cercanía con

figuras como Rainer Maria Rilke y Albert Camus. Del poeta austrohúngaro se toma el carácter íntimo y personal de la creación, la búsqueda de su propio lenguaje. Del filósofo francés se destaca su relación con el existencialismo como ética de vida, la concepción de la obra y su exigencia estética de unidad y formación de leyes internas que nacen de la propia de la obra de arte.

3. Se elaboró a partir del enfoque ontológico un esquema de lectura para los poemas de Varela. La fuente fue la ontología del declinar de Gianni Vattimo, así como de otros conceptos suyos sobre la obra de arte esgrimidos en su texto *Poesía y ontología*. El esquema propuesto aúna la perspectiva del lenguaje del mundo creado y del devenir (existencia) y fundación de mundo del mismo como los ejes desde donde accedemos al ser del poema. Así mismo, se apoyó en la retórica de Arduini con los campos figurativos como medios de la expresión en la construcción de relaciones entre los elementos de los poemas estudiados.
4. De los poemarios *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*, se estudiaron cuatro poemas por cada libro. Se encontraron elementos performativos del lenguaje del mundo creado que se transmiten de poema en poema. Elementos como la luz, la sombra, el fuego, el mundo, etc., dan cuenta de una serie de relaciones que posibilitan la apertura de un nuevo paradigma en cuanto al encuentro con el ser del poema. Se pone en relieve el lenguaje y momento liminal dentro del mundo que funda el poema. De igual forma el diálogo que instaura todo ello es parte intrínseca del poema, la reflexión que da paso a una fundación de mundo, también da paso a una verdad del poema. Es pues una nueva forma de conocimiento al que se asiste como reconocimiento del recorrido del poema, de su propia historia.

BIBLIOGRAFÍA

A) Bibliografía Primaria

VARELA Blanca (1996). *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. Prólogos de Octavio Paz, Roberto Paoli y Adolfo Castañón. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

..... (2007) *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Dreyfus, Mariela y Silva Santisteban, Rocío (comp.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

..... (2016). *Poesía reunida 1949-2000*. Lima: Casa de Cuervos y Sur librería anticuaria.

B) Bibliografía Secundaria

1. Libros sobre Blanca Varela

DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN, comp. (2007). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2010). *CASA, CUERPO. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

MUÑOZ CARRASCO, Olga. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SUÁREZ, Modesta. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Editorial Verbum.

2. Artículos y ensayos sobre Blanca Varela

BARRIENTOS, Violeta. (20002). "Física y metafísica de la poesía de Blanca Varela". En: *Ajos & zafiros*, N°. 3-4, Lima, pp. 45-57.

..... (2007). "La náusea vareliana". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 221-228.

CÁCERES, Grecia. (2002). "Puerto Supe y Fuente: Dos vías posibles hacia la definición del sujeto en Este puerto existe" (sic). En: *Ajos & zafiros...* (vid. Supra), pp. 59-67.

CASTAÑEDA, Esther y TOGUCHI, Elizabeth. (2007). *Blanca Varela y su tradición poética*. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 99-108.

CASTAÑÓN, Adolfo. (1996). "La piedad incandescente". En: VARELA, Blanca. *Canto villano...*(vid.supra), pp. 25-40.

CHIRINOS, Eduardo. (2007). "El réptil sin sus bragas de seda: una lectura de los "Ejercicios materiales" de Blanca Varela a la luz de los Ejercicios espirituales de San Ignacio". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 205-219.

FRANCO, Jean. (2007). "La gana del alma que es el cuerpo". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 231-241.

GAZZOLO, Ana María. (2007). "Blanca Varela. Más allá del dolor y del placer". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 73-83.

HUAMÁN, Bethsabé. (2002). "Piedra negra sobre piedra Blanca". En: *Martín*. Revista de artes y letras. N.º 3, Lima, pp. 50-56.

..... (2007). "El estado de la cuestión y la discusión. La crítica peruana y Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 315-335.

OVIEDO, José Miguel. (2007) "Blanca Varela o la persistencia de la memoria". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 35-45.

ORTEGA, Eliana. (2007). "“Tierra de abismos”: asomarse a la poesía de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 371-384.

PAOLI, Roberto. (2007). "Una visión lúcida y desencantada". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 47-53.

PAZ, Octavio. (2007). "Destiempos de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 29-33.

REBAZA SORALUZ, Luis. (2007). "El artista contemporáneo y el "drama" de la disposición poético-plástico del espacio peruano: Sebastian Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 181-202.

REISZ, Susana. (2007). "Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 269-278.

SALAZAR, Ina. (2002). "El canto del paria". En: *Martín...* (vid.supra), pp. 17-29

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. (1997). "El deterioro del cuerpo". En: *La casa de cartón*, N° 10. Lima, pp. 40-47

..... (2002) "Ejercicios materiales: aprender la mortalidad". En: *Ajos & zafiros...* (vid.supra), pp. 27-44.

..... (2007). "Una vuelta de tuerca al vals. Resignificación moderna de una expresión criolla popular". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 391-416.

SOBREVILLA, David. (2007). "La poesía como experiencia. Una primera mirada a la Poesía Reunida 1949-1983 de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 55-71.

WESTPHALEN, Yolanda. (2007). "Blanca Varela: Concierto animal en cabeza de mujer". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 385-390.

VICH, Cynthia. (2007). "Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.) *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 243-259.

3. Tesis sobre Blanca Varela

BARJA, Ethel. (2011). *Escribir en tiempos de penuria: Corporeidad y alteridad en Ejercicios materiales (1978-1993) de Blanca Varela*. Tesis para el título de licenciada en Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

DÍAZ, Carmen. (2016). *La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela: Análisis de los poemarios Concierto Animal y Canto Villano*. Tesis para el título de licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé. (2003). *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones*. Tesis para obtener el título de licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SUÁREZ, Modesta. (2000). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Tesis para habilitación de cátedra. Pau: Université de Pau et des Pays d l' Adour.

VALDIVIA, PAZ -SOLDÁN, Rosario. (2000). *Redescubriendo la poesía de Blanca Varela: Canto villano*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura peruana y latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

4. Entrevistas

FORGUES, Roland. (1991). *Palabra viva. Las poetisas se desnudan*. Tomo IV, Lima: El Quijote.

O'HARA, Edgar. (1998). *Partición de los bienes. Conversaciones sobre poesía*. Lima: Lluvia Editores.

C. Bibliografía Complementaria

ANGELLOZ, Joseph François. (1955). *Rilke*. Buenos Aires: Sur.

ARDUINI, Stefano. (2000). *Prolegómenos para una teoría de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BRAVO, José Antonio. (1989). *La generación del 50'*. UNMSM-Instituto Raul Porras Barrenechea, Lima: Okura Editores.

CAMUS, Albert. (1958). *El revés y el derecho*. Buenos Aires: Losada.

..... (1986) *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial.

DELGADO, Washington. (1980). *Historia de la Literatura Republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

DE LUPPÉ, Robert. (1953). *Albert Camus*. Buenos Aires: La Mandrágora.

DE TORRE, Guillermo. (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

ESCOBAR, Alberto. (1989). *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: IEP.

..... (1973). *Antología de la poesía peruana*. tomo I (1911- 1960). Lima: Peisa.

FALK, Walter. (1963). *Impresionismo y expresionismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

FALLA, Ricardo, CARRILLO, Sonia Luz. (1980). *Curso de realidad. Proceso poético*. Tomo I. Lima: Ediciones Poesía.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2009). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores.

..... (2014). *Fulgor en la niebla*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

FERRARI, Américo. (1971). *Ontología y poesía de César Vallejo*. Tesis para optar al grado de doctor. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GUTIÉRREZ, Miguel. (1988). *La generación del 50: Un mundo dividido*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo.

HAUSER, Arnold. (1968). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo III. Madrid: Guadarrama.

HEIDEGGER, Martin. (1973). *Arte y poesía*. Traducción, prólogo de Samuel Ramos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

..... (1997). *Ser y Tiempo*. Rivera Cruchaga, Jorge Eduardo. Traducción, prólogo y notas. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

HIGGINS, James. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Editorial Milla Batres.

LAMANA, Manuel. (1967). *Literatura de posguerra*. Buenos Aires: Editorial Nova.

NADEAU, Maurice. (1971). *La novela francesa después de la guerra*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.

PAZ, Octavio. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

..... (1998). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

POLLMAN, Leo. (1973). *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*. Madrid: Gredos.

SOLOGUREN, Javier. (1975). *Actualidad de Rilke*. En: Eco N° 182, Bogotá

RAYMOND, Marcel. (1960). *De Baudelaire al surrealism*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

REBAZA SORALUZ, Luis. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: PUCP.

REISZ, Susana. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Llíeda: Edicions de la Universitat de Lleida.

REYES, Roberto. *Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú*. En: *La Generación 50 en la Literatura Peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle", 1989.

RILKE, Rainer Maria. (1965). *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

SARTRE, Jean-Paul. (1960). Albert Camus. *La Prensa*, lunes 18 de enero, p. 10.

VATTIMO, Gianni. (1992). *Más allá del sujeto*. Barcelona: Paidós.

..... (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia.

VARGAS LLOSA, Mario. (1976). Albert Camus y la moral de los límites. En: *Inti* N° 4, dic, p. 7-21.

D. Referencias Electrónicas

BACACORZO, Jorge. (1956). *Rainer Maria Rilke. Su influencia en la poesía peruana*. En: *Cultura Peruana*. Vol. XVI, N° 101, Lima. Recuperado <http://inca.net.pe/assets/objeto/rainer-maria-rilke-su-influencia-en-la-poesia-peruana6/>

PORTOCARRERO, Gonzalo. (2007). *Heidegger y la poesía*. Recuperado <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2007/08/07/heidegger-y-la-poesia/>